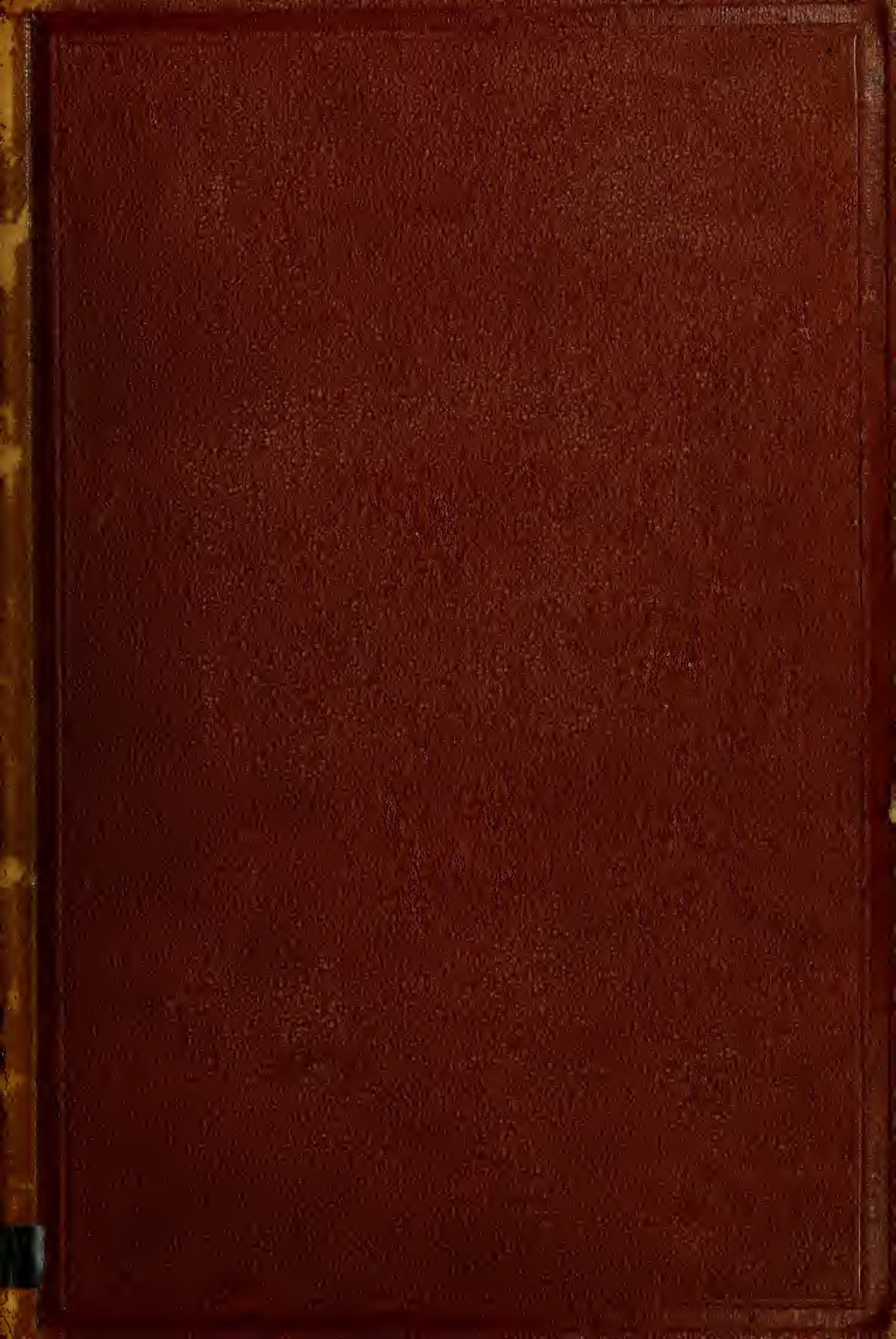



Alcove
Case
Shelf
No.
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
PERIODICAL
Library of
Wellesley College.
MINISTRARI SED MINISTRARE. NON
Presented by
Nº



GAZETTE

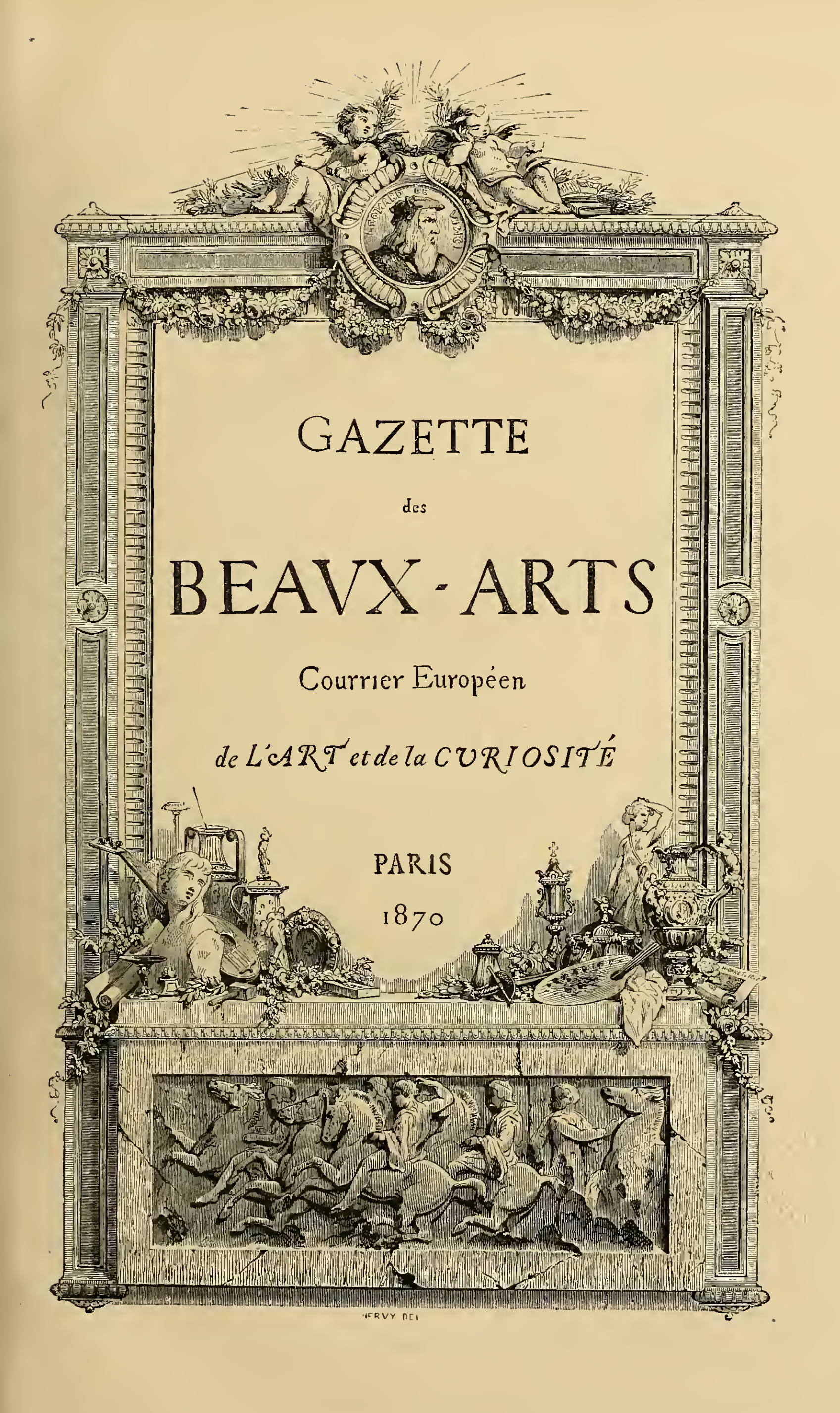
DES

BEAUX-ARTS

DOUZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME QUATRIÈME


J. Claye, imprimeur
S. Benoit, 7, à Paris



GAZETTE

des

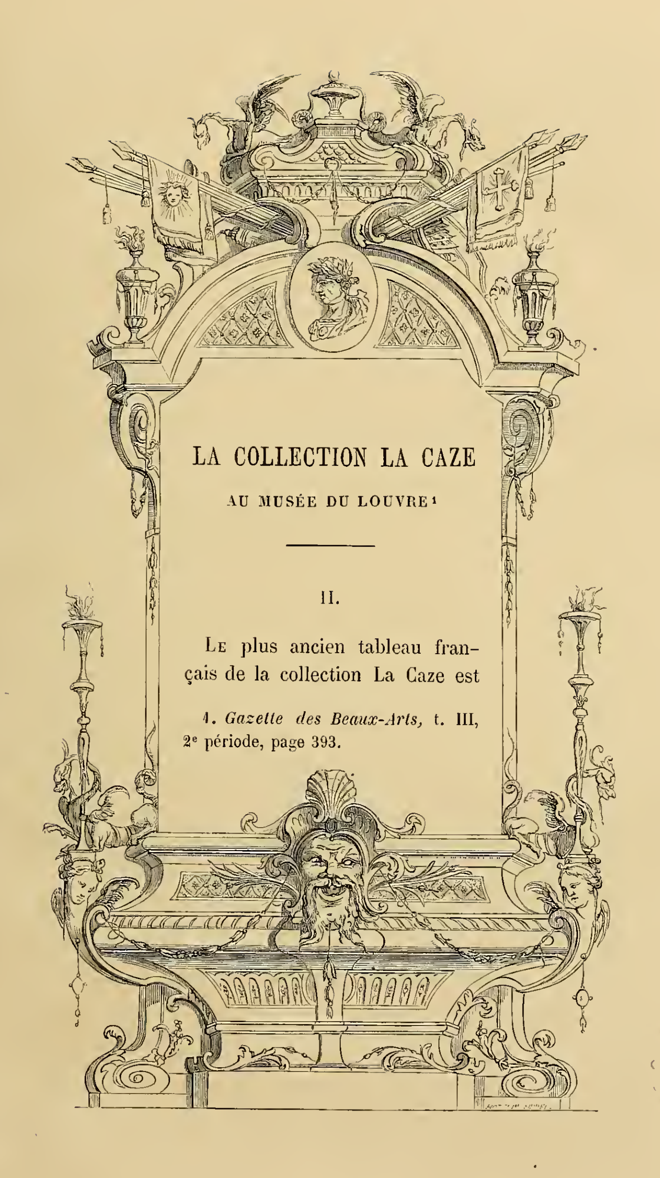
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1870



LA COLLECTION LA CAZE

AU MUSÉE DU LOUVRE[1]

II.

Le plus ancien tableau français de la collection La Caze est

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. III, 2e période, page 393.

un Le Nain. Il est fort connu de tous ceux qui se sont passionnés pour la mystérieuse trinité des peintres de Laon, et qui, complétant par d'ingénieuses conjectures les quelques pièces authentiques qu'on a pu retrouver, ont essayé de faire un peu de lumière sur ces artistes singuliers. Le *Repas de paysans* a été décrit par Bürger et par Champfleury, qui n'ont pas manqué d'en relever la signature et la date : *Le Nain fecit An° 1642.* C'est une peinture étrange et tout à fait caractéristique. Bürger proposait de l'intituler *l'Hospitalité,* et l'on y voit en effet une famille de paysans faire asseoir à sa table, frugalement servie, un vieillard dont la contenance timide, les pieds nus, l'accoutrement misérable, indiquent assez que nous voyons ici un pauvre reçu chez des pauvres.

Le tableau est deux fois triste, d'abord par la coloration faite d'un gris jaunissant et de bruns clairs que rehausse à peine le vêtement rouge d'une femme, et ensuite par la mélancolie résignée, incurable, qui assombrit le visage de ces bonnes gens. On l'a peut-être remarqué déjà, cette peinture n'est pas très-aimable pour le règne de Louis XIII. Elle donne à penser que, sous le gouvernement de ce dévot personnage, il y avait, loin des splendeurs de la cour, tout un monde obscur et souffrant auquel les guerres avaient été mauvaises, et pour qui la corvée et la dîme devaient être bien dures. Les paysans de Le Nain ne sont pas cependant des plus misérables : ils ont un doigt de vin dans leur verre; mais comme ils le boivent tristement! C'est là une note curieuse pour l'histoire du temps : elle n'est pas dans les autres peintres contemporains, elle n'est pas non plus dans les poëtes.

Nous aurions aimé à prendre texte de ce tableau pour ajouter quelque chose à ce qu'on sait des Le Nain; nous avons toujours eu le désir secret de parler à notre aise des trois frères, non pour apporter des faits nouveaux — notre sac est malheureusement vide, — mais pour tirer quelques conclusions des documents trop rares que les curieux ont mis au jour. Toutefois il est prudent d'ajourner. Une seule observation doit ici trouver sa place : les écrivains qui ont essayé de faire la part de chacun des Le Nain ont imaginé que, dans leur œuvre emmêlée, les portraits devaient former un lot spécial, et qu'on pourrait les attribuer au plus jeune, à Mathieu, alors que les scènes de famille, les paysanneries seraient d'Antoine ou de Louis. Cette supposition est inadmissible. Le portrait de Cinq-Mars est évidemment antérieur à la mort du personnage (1642); celui du musée de Laon, cité par M. Champfleury, est de 1643; celui de la marquise de Forbin, au musée d'Avignon, est de 1644; le Mazarin de l'ancienne Académie royale a dû être peint avant 1646, car Scudéry lui donne place dans son *Cabinet.* Les manuscrits de dom Leleu

nous parlent enfin d'un portrait d'Anne d'Autriche, fait en présence de Louis XIII. C'est là encore une indication significative. Or toutes ces dates coïncident d'une manière singulière avec celles qu'on a pu lire sur les tableaux d'intérieur ou de famille. Ainsi, au point de vue de la chronologie, il ne serait nullement impossible que les portraits et les peintures de genre fussent du même Le Nain. Cette diversité d'aptitudes serait conforme aux mœurs du temps : il était bien rare alors qu'un artiste s'enfermât strictement dans une étroite spécialité. Mais une autre considération peut être invoquée : il est visible que les scènes familières ne sont point inventées et peintes de pratique : elles sont, du moins dans leurs éléments principaux, étudiées directement sur la nature ; ce sont des réunions de portraits, et dans le caractère individuel des têtes on reconnaît les façons consciencieuses d'un artiste habitué à reproduire la physionomie humaine. On est donc autorisé à conclure que c'est quant à présent une prétention très-ambitieuse que celle qui consiste à débrouiller l'écheveau des Le Nain et à attribuer les portraits à Mathieu et le reste aux deux autres frères. La vérité est que cette répartition ne peut pas être tentée, qu'elle est arbitraire et conjecturale, — et que nous ne savons rien.

L'entrée du *Repas de paysans* au musée du Louvre aura, nous l'espérons, un résultat utile. Il est vraisemblable qu'ayant sous les yeux un tableau authentique et signé de Le Nain, les conservateurs de la collection nous feront la grâce de le regarder quelques minutes. S'ils ont pour nous cette complaisance, ils ne pourront plus persister dans l'ancienne erreur, qui consiste à attribuer à l'un des Le Nain l'admirable tableau sur cuivre qu'on appelle la *Procession dans une église.* Beaucoup d'honnêtes personnes ont déjà réclamé contre cette attribution bizarre qui maintient dans l'école française une peinture d'une saveur si flamande. Nous-même nous avons protesté dans la *Gazette* en 1865. Un dédain superbe a répondu à nos plaintes. On nous dit que la *procession* a figuré en 1785 dans la vente du bailli de Breteuil sous le nom de Le Nain et qu'on croit convenable de respecter la tradition. Voyez un peu le beau raisonnement! Quoi! il suffira qu'une erreur soit vieille pour qu'elle nous devienne sacrée? Nous n'insistons pas. Il est impossible qu'après avoir regardé cinq minutes le *Repas de paysans,* M. Reiset n'appelle pas immédiatement un gardien du Louvre et ne lui donne l'ordre de transporter la *Procession* dans le salon de l'École flamande.

De ce curieux moment qui correspond à la fin du règne de Louis XIII, M. La Caze possédait deux Simon Vouet. L'un est *l'Éloquence* ou *la Rhétorique,* représentée sous la figure d'une femme qui disserte en compa-

gnie d'un enfant qu'elle n'a pas l'air d'amuser beaucoup, et d'un lion bénévole que ses déclamations ont assoupi. Ce tableau provient sans doute d'un des anciens hôtels de Paris : nous l'avons vainement cherché dans d'Argenville, dans Brice et ailleurs. L'autre Vouet est une *Chaste Suzanne*. L'infatigable décorateur, qui fut si longtemps le maître de l'école, se reposait de ses grands travaux en peignant ainsi des tableaux de dimension moyenne. Il y réussissait peu. Comme Romanelli, Simon Vouet ne manque presque jamais d'introduire dans ses peintures un bleu vif, tout à fait désagréable et criant. Voir en lui un détestable coloriste, c'est le traiter avec indulgence.

Des maîtres pompeux qui ont décoré Versailles, M. La Caze ne possédait rien; mais il avait un Antoine Coypel qui n'est pas sans intérêt, parce qu'il est d'une authenticité indiscutable. C'est le *Démocrite*, figure en buste d'un philosophe drapé dans un manteau rouge; il rit, mais sans trop s'abandonner, et comme on pouvait rire sous Louis XIV. Ce tableau, peint en 1692, a été gravé par l'artiste. Le *Démocrite* d'Antoine Coypel a jadis été fort goûté; comme les rouges dominent non-seulement dans le manteau, mais dans les chairs, on y voyait la preuve que le peintre était décidément un autre Rubens. Cette tête « se soutient auprès des tableaux des meilleurs coloristes, » disait en 1753 le rédacteur du catalogue de la vente de Charles Coypel, où le *Démocrite* a figuré. Et c'était, en effet, l'opinion commune : M. de Piles et la plupart des beaux esprits tenaient pour certain qu'Antoine Coypel était un Rubens français. Aujourd'hui, de telles prétentions font sourire : le *Démocrite* marque exactement la mesure de la puissance, très-modérée, d'Antoine Coypel.

Le Louvre ne possédait de Jean Raoux qu'un tableau assez faible, et qui ne donne qu'une idée imparfaite de son talent. Le *Télémaque racontant ses aventures* est une œuvre fade, d'un dessin amolli, d'une exécution inconsistante et veule. De pareils sujets étaient trop sérieux pour Raoux. Il eut quelque peine à trouver sa voie. Après s'être essayé aux mythologies et même aux tableaux d'église, il finit par comprendre qu'il fallait laisser ces motifs ambitieux à ses anciens camarades de l'atelier de Bon Boullogne; il se borna à peindre des figures en buste, qui sont parfois des portraits, mais qui semblent toujours inspirées par la fantaisie. Il peignit Mlle Prévost en bacchante, Mlle Quinaut en Amphitrite, l'aimable Sylvia en Thalie, Mlle Carton en naïade; il se plaisait aussi, comme Santerre, à peindre des musiciennes, des vestales, des élégantes tenant un masque ou soulevant un rideau. Le Régent et ses amis goûtaient fort ces têtes capricieuses.

Mais l'imagination de Raoux n'était pas des plus fécondes, et il s'est

souvent répété. Nous croyons qu'il existe plusieurs exemplaires du tableau que le legs de M. La Caze fait entrer au Louvre. La *Liseuse de lettres* — c'est le titre que lui donnent les vieux livres — a été gravée par F. de Poilly; elle faisait partie du cabinet Lake lorsque Samuel Cousins la reproduisit de nouveau en manière noire (1838). C'est un excellent type du style de Raoux. Vêtue d'un costume de fantaisie, une jeune fille lit une lettre qu'elle tient des deux mains. Le rayon tombe sur le papier et éclaire d'un jour de reflet la figure penchée. Raoux se plaisait à ces jeux de la lumière, et il y mettait beaucoup de délicatesse. Il avait de plus l'élégance des ajustements, un joli goût chiffonné et fantasque; ses femmes sont celles qu'on rêvait sous la Régence : il ne faut pas oublier Raoux, lorsqu'on étudie l'histoire de la coquetterie française.

L'artiste sérieux, à cette date où l'élément artificiel tenait en toutes choses une si grande place, c'est Watteau. Celui-là est sincère, et il n'est pas besoin de l'interroger longtemps pour retrouver en lui les inquiétudes du vrai maître, l'ardente recherche d'un certain idéal, le souci constant d'un rêve toujours poursuivi. Combien les romanciers nous ont gâté ce pauvre garçon! Ils en ont fait un coureur d'aventures, un fade héros de romans. Il n'y a pas eu beaucoup de plus ardents travailleurs que Watteau. Il sut faire un bon emploi d'une vie qui fut courte, et dont mille entraves embarrassèrent les débuts. Il vécut en communion assidue avec la nature, avec les maîtres, car, s'il adorait Rubens, son grand aïeul, il aimait aussi Véronèse et Titien, auxquels ses vives sanguines ont emprunté des figures et des paysages, et dont il a d'ailleurs gardé quelque chose dans les colorations presque vénitiennes de ses chairs ambrées.

Quoiqu'il ait travaillé dans divers ateliers, Watteau s'était formé seul; son instruction, il la dut à cette constante habitude de dessiner toujours, de dessiner tout. Il ne put cependant, en un temps où l'on demandait si peu, s'assimiler absolument les détails cachés de la forme humaine. Il y a bien des incertitudes dans sa science; et, lorsqu'en ses tableaux de dimension réduite il a l'air si libre et de si belle humeur, il lui est arrivé d'être gêné en peignant des personnages de grandeur naturelle. Aussi il a eu rarement cette audace. N'y a-t-il pas quelque chose d'un peu froid dans le fameux *Gilles* de la collection La Caze? Ce tableau, Hédouin l'a gravé pour la *Gazette* (t. VII, p. 260), et tout le monde l'a décrit. Debout dans ses habits blancs, les bras retombant de chaque côté du corps, les pieds chaussés de souliers à bouffettes roses, Gilles regarde fixement le spectateur, et l'on ne sait trop s'il vous invite à se moquer de lui ou s'il ne vous prend pas en pitié. C'était là sans doute une attitude familière à l'acteur comique, qui, au temps de Watteau, jouait les

Gilles dans les imbroglios à l'italienne. Quoi qu'il en soit, il semble que le peintre a été troublé par cette chose, très-inquiétante en effet, qui s'appelle une figure de grandeur naturelle, qu'il a eu le désir de se montrer plus sérieux, ou du moins plus serré qu'à l'ordinaire, et qu'il s'est trop appliqué. Le *Gilles* n'a ni le mouvement, ni le brio, ni les allures vives qui sont le talent et le don de Watteau. L'aimable artiste a pris sa revanche dans les figures du fond, où l'on reconnaît le docteur monté sur son âne, le Mezzetin, Colombine et un quatrième acteur de la Comédie. Il a surtout été lui-même dans le paysage : les arbres et les terrains sont traités de ce libre style décoratif où Watteau se souvient des frottis à la Rubens, et dans lequel il n'a été surpassé par personne. Et, malgré l'espèce de froideur qu'on a signalée dans le *Gilles*, combien l'œuvre est précieuse! combien elle doit ajouter à ce que les visiteurs habituels du Louvre savaient de Watteau! Certes, l'*Embarquement pour Cythère* demeure à jamais le chef-d'œuvre du maître : il est là avec tout son esprit, toute sa couleur, toute sa grâce; mais on pourra désormais l'apprécier dans ses deux manières : on aura Watteau à l'heure la plus enflammée de verve et de poésie; on l'aura dans un moment de sagesse contenue et raisonnée; à Watteau chimérique s'ajoute Watteau portraitiste.

Il est étrange qu'en présence d'une image si visiblement étudiée sur nature et si authentique, les anciens possesseurs du *Gilles*, Denon, M. de Cypierre, M. La Caze, n'aient pas remué ciel et terre pour savoir quel est le personnage que Watteau a représenté. A l'heure qu'il est, nul ne le sait encore. A quoi donc songe l'histoire? Elle s'inquiète des moindres gestes des rois, elle néglige Pierrot! On passe, sans lui demander son nom, devant ce brave comédien qui a toutes les apparences d'un honnête homme, et qui certainement n'était pas le premier venu. Cette recherche, que nul n'a faite, nous l'avons tentée, car rien n'est indifférent de ce qui touche à Watteau. On verra, par l'insuffisance des indices que nous apportons, que l'histoire du XVIIIe siècle est aussi difficile à savoir que celle des dynasties égyptiennes.

Si le personnage représenté par Watteau était essentiellement un acteur de la Comédie italienne, le champ des investigations serait circonscrit entre 1716, date du retour des comédiens, que le Régent avait rappelés, et la mort du peintre (1721). Or nous connaissons un de ceux qui, à cette époque, ont porté, à ce théâtre, l'habit blanc aux larges boutons. Pierre-François Biancolelli, le fils du grand Dominique, avait d'abord couru la province, et il s'était rendu célèbre sous le costume d'Arlequin; mais, « M. le Régent ayant souhaité qu'il s'attachât à la troupe italienne, pour pouvoir, en cas d'accident, remplacer Thomassin, il parut sur le



WATTEAU PINX. RAJON SCULP.

L'INDIFFERENT

(Collection La Caze)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon, Paris

théâtre de l'hôtel de Bourgogne pour la première fois le 11 octobre 1717, sous l'habit de *Pierrot*; mais il quitta bientôt ce rôle pour prendre celui de *Trivelin*[1]. » La date indiquée nous conviendrait à merveille. En 1717, Biancolelli avait trente-sept ans; Watteau venait d'être reçu à l'Académie royale, il a fort bien pu peindre un personnage qui tenait tant de place dans les préoccupations du Régent. Le *Gilles* est peut-être le portrait de Biancolelli.

Mais cette indication est purement conjecturale. Il y avait bien des Pierrots sous la Régence! Si Biancolelli porta pendant quelque temps cet habit de caractère, il en est d'autres qui le portèrent toute leur vie, et que Watteau dut connaître. Seulement, ce n'est point à la Comédie italienne qu'il les faut chercher, mais à l'Opéra-Comique, dans ce théâtre forain dont la sérieuse histoire se serait plus occupée si elle connaissait ses devoirs. Pauvres mimes ambulants et persécutés! La Comédie française les avait d'abord empêchés de jouer des pièces parlées, et le dialogue dut être remplacé par des écriteaux qui descendaient des frises; les Italiens leur faisaient la plus méchante guerre, et cependant ils eurent à la foire Saint-Laurent, à la foire Saint-Germain, de belles après-dînées. Des esprits très-vifs et très-alertes, les Lesage, les Fuzelier, composaient pour ces comédiens des scénarios d'une gaieté qui n'était pas toujours grossière, et qui souvent enveloppait une leçon de morale dans un éclat de rire. Presque toujours, le Gilles ou le Pierrot était un des protagonistes du drame. Et c'est ici que commence l'embarras de l'historien.

Indépendamment de Quinson, dont Gillot a gravé le portrait, Watteau a pu applaudir, il a pu peindre quatre ou cinq Pierrots : Billard, qui débuta en 1700 dans la troupe d'Alard et de la veuve Maurice et dont la vie fut, — pour la durée, — celle d'un patriarche; Maillot, qui monta sur les planches en 1702; Hamoche, dont le succès commence en 1712, mais qui courut ensuite la province; Belloni, qui joua jusqu'à 1721, et cet autre dont on sait si peu les aventures, ce pauvre Bréon, qui fit la joie de la foire Saint-Germain, et qui, en 1720, mourut phthisique, comme Watteau allait mourir... Pierrot poitrinaire!... Quelle tragédie au milieu de ces folles gaietés! Tous ces noms naufragés dans l'immense oubli, nous les retrouvons dans l'*Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, de Desboulmiers (1769), et il est vraisemblable que l'auteur de ce livre n'aura pas connu tous les Pierrots de son siècle. Les acteurs de la foire n'étaient point « officiers du roi », comme ces messieurs de la Comédie italienne; ils ne se piquaient pas de littérature comme les Bianco-

1. *Dictionnaire portatif des théâtres*. 1754, p. 429.

lelli et les Riccoboni; ils apparaissaient une saison sur le théâtre forain et ils rentraient dans la nuit; leur état civil n'est pas en règle et nul n'a suivi, dans leurs courses errantes, ces pauvres oiseaux de passage.

De tout ce qui précède et de bien d'autres considérations que nous supprimons par charité pour le lecteur, il résulte qu'il sera toujours difficile de dire quel est le personnage qui a posé pour le *Gilles* de Watteau. C'est très-vraisemblablement un des acteurs que nous avons indiqués. Mais lequel? Là est le mystère, et nous serons sans doute condamnés longtemps encore à aimer le *Gilles* sans savoir son nom.

M. La Caze possédait bien d'autres Watteau. Voici d'abord l'*Indifférent* et la *Finette*, gravés, l'un par Scottin, l'autre par B. Audran. Disons-le, nous n'avons pas retrouvé dans ces tableaux la fleur délicate, l'épiderme transparent qui jadis nous avait séduit. On dirait qu'un nettoyage indiscret a mis à nu le travail caché. Ces deux peintures demeurent toutefois précieuses. Debout, les bras étendus, la jambe en avant, comme un danseur qui va ébaucher une pirouette, l'*Indifférent* porte, avec un habit de satin bleu clair, un manteau rose doublé de bleu et des bas roses qui sont les plus charmants du monde. La *Finette* est assise sur un banc au milieu d'un frais paysage chimérique. Vêtue d'une robe verdâtre piquée çà et là de rehauts blancs, elle joue de la mandoline en regardant le spectateur. Quelle fantaisie et quel esprit! Quelles colorations indescriptibles et quelle élégance! A une réalité choisie, cette peinture mêle quelque chose qui semble venu du pays des fées. Ici Watteau est un enchanteur.

Non moins intéressant est le tableau que M. Reiset intitule le *Faux pas*, et qu'on pourrait, plus respectueux de l'esprit du temps, appeler l'*Heureuse chute*. Cette toile doit avoir subi quelque mésaventure. Aux vêtements de la femme vue de dos, au manteau tombé par terre, aux mains des personnages, apparaissent des rouges excessifs. Ainsi que Bürger l'a remarqué, ils étaient recouverts à l'origine de glacis qui en atténuaient la franchise. Ces glacis ont disparu. Watteau, on peut le voir dans ce tableau, apportait un soin extrême à la préparation de ses *dessous* : il les faisait empâtés et robustes de ton, et il les enveloppait ensuite de couleurs transparentes, qui, sous leur glace légère, laissaient jouer l'éclat de l'émail intérieur.

Nous ne parlerons ni de l'*Escamoteur*, ni de l'*Assemblée au parc*; nous croyons à l'authenticité de ces peintures, car nul autre que Watteau n'a ce brillant, cet esprit, ces élégances. — C'est à la vente Patureau qu'on a vu *Jupiter et Antiope*. Nous n'avions pas oublié cette femme qui dort toute nue sur les gazons, et dont les carnations, réchauffées d'un



WATTEAU PINX. RAJON SCULP.

FINETTE

Collection La Caze

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon, Paris.

rayon vénitien, montrent bien que, lorsqu'il venait chez Crozat, Watteau regardait les Titien et les Giorgione ; mais nous voyons aussi dans cette figure à quel point Watteau était resté Flamand pour le dessin. L'*Antiope* est d'un galbe pauvre ; son corps est sans ampleur et sans beauté ; l'artiste a fait poser la première venue, et il a reproduit avec une naïveté consciencieuse jusqu'à l'indigence de ses formes.

Il semble que, sur Watteau, M. La Caze ait voulu tout apprendre, et, en effet, il n'est pas de collection qui nous en dise plus que la sienne sur le peintre des fêtes et des pastorales amoureuses. Les artistes, semblables à ces enfants qui percent la peau rose de leur poupée pour voir comment sa chair est faite, trouveront ici à étudier les procédés de Watteau dans une esquisse à l'état de simple préparation. C'est le *Jugement de Pâris*. Ceux qui n'ont vu du maître que des tableaux achevés pourraient hésiter peut-être à le reconnaître dans ce panneau à peine couvert. C'est lui pourtant. Il a mis dans cette composition mythologique une certaine gaucherie qui nous intéresse. L'honnête artiste ! Il était membre de l'Académie royale de peinture, mais si peu !... Ce n'est pas à lui qu'il fallait demander des déesses et des dieux ; il n'a jamais connu que des êtres humains, et il n'a pas songé à la beauté antique. Mais quel fin sentiment du ton et de la chair dans ce corps de femme qui, debout, montre au spectateur des épaules et des reins si pauvrement dessinés ! Il n'y a là que des commencements, que des indications sommaires, un ton d'argent dont les blancheurs se seraient dorées sous le pinceau du maître, et des lilas pâles qui, modifiés par des superpositions savantes, auraient tourné au rose tendre. Les accidents du modelé sont aussi fort nettement écrits. Un contemporain a pu dire des chairs de Watteau qu'elles sont « douillettes », ce qui, dans la langue de 1720, signifie qu'elles ont de la morbidesse. Nous en avons, dans cette esquisse, un charmant exemple. Hélas ! c'est peut-être là un des panneaux inachevés qu'on trouva dans l'atelier de Nogent, lors de la mort du maître exquis que nous regrettons encore.

Quelle différence entre Watteau et ses élèves ! Cet écart, nous l'avions constaté bien des fois, mais il saute aux yeux dans la collection La Caze, où les Lancret sont pourtant si bien choisis, où les Pater sont si authentiques et si fins. Les Lancret sont importants : l'un est celui que Schmidt a gravé, *le Théâtre italien*, réunion des acteurs ordinaires de la Comédie groupés dans un paysage ; l'autre est *le Gascon puni*, où l'artiste a voulu exprimer un effet de lumière artificielle et où il s'est montré moins spirituel que La Fontaine. Il y a encore deux autres Lancret, d'une coloration assez vive. Nous ne prétendons pas contester les qualités du maître, mais

ces qualités demeurent petites, et ses tableaux sont presque toujours un peu froids. On remarquera, dans la plupart des personnages que Lancret met en scène, l'insipidité et la monotonie des têtes. Il est visible que, pendant sa première jeunesse, l'artiste avait adopté un type et que, l'ayant trouvé à sa guise, il le clicha *ne varietur*. Le don de renouvellement n'appartient qu'à ceux qui, toujours écoliers, consultent constamment les réalités du monde ambiant. Watteau avait donné ce sage conseil à Lancret, qui ne le suivit pas.

Pater, sans être un très-grand peintre, est un artiste de meilleure race. Il a cherché dans la couleur, sinon dans le dessin, des effets auxquels Lancret ne songea jamais. Sa note est plus vive; sa touche, quoique un peu maigre, est pourtant plus agile; il est plus près de Watteau, sans doute parce qu'il n'a pas complétement oublié ses origines flamandes. Pater est très-bien représenté dans la collection La Caze. La *Baigneuse* et *la Toilette* ne sont que des vignettes élégantes, mais le goût en est piquant et donne bien la mesure du petit idéal de 1730. Il y a dans *la Toilette* une charmante figurine, c'est celle de la soubrette vue de dos et vêtue de rouge qui fait chauffer un linge devant le feu. Cette désinvolture penchée, cette gesticulation où la ligne se manière sans cesser d'être vraie, sont bien d'un peintre qui avait compris Watteau. Mais l'exécution de Pater reste souvent un peu mesquine : dans la *Baigneuse,* la touche est posée moins avec un pinceau qu'avec une pointe d'aiguille. On peut voir là tous les signes d'un art diminué et qui va périr. Et en effet, il dura peu. « Pater est aujourd'hui presque oublié », nous dit Mariette. Notre temps l'a remis à la mode.

François Lemoyne, qui fut le contemporain de tous ces maîtres galants, mais qui, premier peintre du roi, occupa une situation plus en lumière, nous ramène à un art plus large. C'est une intéressante figure dans l'histoire de l'École française. Son rôle est double : s'il clôt la période des élèves de Boullogne, il ouvre la porte à Boucher. Ce caractère mixte d'un artiste qui liquide une situation et qui en crée une nouvelle est visible dans toutes ses œuvres : nous croyons le retrouver dans *Hercule et Omphale.* Ce tableau, que Laurent Cars a si bien gravé, est daté de 1724. L'histoire des modifications du goût français a été si fort embrouillée qu'on a peine à se rendre compte de l'importance d'un pareil morceau; mais, en y regardant de près, on voit poindre dans ce tableau, comme dans *l'Amour et Céphale,* qui porte la même date et qui est à la mairie de Versailles, un système inédit de coloration, un principe nouveau qui n'était ni dans Bertin, ni dans Galloche, ni dans Dulin, ni dans Cazes, et qui à ce moment sentait un peu l'hérésie. Ce principe, c'est un certain rose

qui commence à se mêler aux tons roux. Or l'apparition du rose est dans l'histoire de la peinture du XVIII[e] siècle un véritable événement. Il marque la fin d'une école et l'entrée en scène d'un groupe où brilleront les Boucher, les Natoire, les Carle Vanloo, les Fragonard et, il faut le dire, tous ceux qui ont fait de la peinture d'éventail. Le rose, timide et mélangé en 1724, est le commencement de la fadeur; c'est la marque qui sera imprimée au siècle tout entier. Lemoyne a été l'artisan de cette révolution, et, à ce point de vue, *Hercule et Omphale*, où la grâce est si molle dans sa morbidesse voluptueuse, où la manière remplace si bien la nature, est un tableau qui fera bonne figure au Louvre. C'est une date dans notre histoire. Nous n'avions au Musée que le morceau de réception de Lemoyne, *Hercule assommant Cacus* (1718), qui est encore conçu dans la gamme rousse. L'*Omphale* dit beaucoup mieux ce que fut Lemoyne, et accentue la réforme nouvelle. Encore quelques acquisitions de ce genre, et l'on pourra s'aventurer à étudier au Louvre les transformations de l'École française.

Les Boucher légués par M. La Caze ne sont pas de premier ordre[1]. Le maître est là avec deux exemplaires, traités différemment, d'un sujet qui paraît l'avoir beaucoup préoccupé et qu'il a retourné sous toutes ses faces, *Vénus venant demander des armes à Vulcain*. L'une des éditions, petit tableau de forme ovale, est de 1741; l'autre, qui est traitée en grisaille, ne porte point de date. Dans l'une comme dans l'autre, l'exécution est spirituelle, la composition aussi; mais Boucher y montre un faible souci des formes pures. Ce sans façon finit par avoir quelque chose de déplaisant. Nous aimons beaucoup mieux une esquisse, légère de ton et de pratique, qui représente les Grâces debout portant sur leurs épaules un petit Amour victorieux. M. La Caze, qui, en sa qualité de médecin, étudiait le tempérament des peintres et s'intéressait surtout à ceux qui ont de la séve et du sang, aimait beaucoup ce tableau. Il me souvient de l'avoir fait sourire un jour en lui apportant l'adorable passage où le pudique M. Gault de Saint-Germain déclare solennellement que Boucher, « original dans son esprit de dépravation, semble n'avoir aiguisé son crayon et broyé ses couleurs que pour charmer les yeux du vice. » On avait de pareilles idées en 1808. Pour nous, il nous serait amer d'être déshonoré dans notre quartier; mais nous devons avouer que lorsque

1. Constatons en passant que, s'il tient à paraître à la mode, M. Reiset n'a aucun intérêt à maintenir, pour la date de la naissance de Boucher, le vieux chiffre répété par les dictionnaires. Nos amis MM. de Goncourt ont depuis longtemps donné la date vraie. Boucher, baptisé à Saint-Jean en Grève le 3 octobre 1703, n'est pas né en 1704.

Boucher est bon nous prenons un certain goût à ses fraîcheurs rosées, à sa verve rapide, à ses lignes coulantes, à ses belles ardeurs amoureuses.

Plusieurs des qualités de Boucher reparurent, avec plus d'emportement peut-être, dans les galanteries de Fragonard. Il eut plus que son maître le sentiment de la chair et l'appétit des voluptés qui ne sont pas toujours décentes. Nous retrouvons dans la galerie La Caze un tableau qui appartient à la première manière de Fragonard, à l'époque où, pour le ton comme pour le maniement du pinceau, il est encore très-voisin de Boucher. C'est un groupe rieur de jeunes femmes qui folâtrent dans l'eau d'un étang bordé d'arbustes et de saules : ces *Baigneuses* brillent comme des roses au milieu de fraîches verdures. La peinture est en fleur, tout y est gai, alerte, enflammé, et les blancheurs des carnations s'accentuent çà et là de ces rouges vifs que Boucher a tant aimés. Le catalogue oublie de dire que ce tableau a figuré à la vente Varanchan en 1777, détail qui permet de le dater par à peu près.

La Chemise enlevée — nous sommes bien obligés de laisser à de telles œuvres leur titre historique — est l'esquisse, délicate et pâle, du tableau qui fut gravé par Guersant et dont il existe plusieurs répétitions. Les autres Fragonard sont des figures de fantaisie, un portrait de M. de la Bretêche faisant résonner les cordes d'une guitare, et enfin un paysage ébauché, *l'Orage*, que M. La Caze estimait fort, et qui, relativement ému, ou du moins troublé, montre bien que Fragonard n'est pas seulement un rieur et qu'il n'eût pas été incapable de comprendre le côté sérieux des choses.

M. La Caze, avec une tolérance de bon goût, avait franchi les limites du XVIII[e] siècle, et il s'était avancé jusque sur le terrain moderne en achetant les *Trois Grâces* de J.-B. Régnault. C'est une étrange peinture. Les Grâces sont nues, debout et enlacées. Je ne retrouve pas la date exacte de ce tableau. Dès 1806, l'auteur du *Pausanias français* en fait mention comme d'une œuvre déjà ancienne, et il en parle dans le style du temps. « Les Trois Grâces, dit-il, sont grandes comme nature; à leur pose aimable, à leurs traits, au ton frais qui les colore et aux charmes du pinceau qu'elles ont inspiré, il est impossible de les méconnaître. » Nous ne refusons pas à cette œuvre l'espèce d'agrément banal qui résulte d'un faire propre, caressé et clair; mais elle est surtout intéressante à cause du type, et comme révélation de l'idéal sous le Consulat. Ces trois femmes s'enlacent et posent absolument comme un groupe de Thomire : il semble qu'on les ait vues, dorées au mat, sur le marbre d'une pendule. Elles vont bien avec les gravures coloriées de Bosio, avec les gouaches

de Mallet; la forme générale est élancée et arbitraire; la tête est inexpressive, le front sans pensée; le coloris, tout battant neuf, est d'un rose fade et peu naturel. Le savant écrivain qui, à côté de nous, consacre à Prud'hon une si excellente étude, M. Charles Clément, trouvera dans les *Grâces* de Régnault un argument de plus à l'appui de sa thèse : il pourra montrer comment la beauté féminine était conçue vers 1800, combien l'idéal était étriqué et bizarre, même chez ceux qui se croyaient fidèles à l'antique, et combien Prud'hon agrandit et renouvela toutes choses, lui qui a compris les lignes suavement déroulées, les courbes attendries, le modelé palpitant, la grâce vivante.

Revenons au XVIII[e] siècle, au vif esprit, à la bonne humeur loyale, à l'art qui ne pose pas. M. La Caze avait fait la chasse aux Chardin, et, dans cette poursuite assidue, il avait eu des bonheurs intelligents. Parmi les peintures de genre, il sut trouver une répétition originale et excellente de *Bénédicité* (le type primitif était déjà au Louvre), *le Château de cartes* du Salon de 1737, et *le Singe peintre*, qui fut exposé en 1740 et que Surugue le fils a gravé. Ce sont là de très-bons Chardin, d'une coloration sage, harmonieuse, savamment voilée de gris : c'est comme une musique qui chante *mezza voce*, et qui n'en est que plus douce à entendre. Chardin n'est pas un sentimental, il ne se pique pas de littérature, mais il est passé maître aux choses de la couleur et au jeu du pinceau. Ces qualités se retrouvent dans les tableaux de *still-life* où il groupe les ustensiles d'un ménage honnête, des fruits bourgeois comme en pouvaient manger sous Louis XV les gens du monde intermédiaire, et les pièces de faïence, et les gobelets d'argent, et la bouteille ventrue, et même la brioche des dimanches. Ces choses modestes, c'était tout ce que la servante mettait sur la table du peintre quand il allait déjeuner avec sa bonne femme Marguerite Pouget. Diderot aimait à l'adoration ces desserts de Chardin, et il en a si bien parlé qu'on n'en saurait rien dire après lui. M. La Caze avait trouvé une douzaine de ces Chardin intimes : les meilleurs sont *le Bocal d'olives*, *la Brioche* et *la Fontaine*, cette fontaine de cuivre rouge si polie et si reluisante que nous avons déjà vue dans un des tableaux de la vente Laperlier, et qui était évidemment un meuble de famille. Ce ne sont pas des peintures pour les grands seigneurs, et, même dans un musée, elles manquent de solennité et de fracas; mais elles font bien dans la salle à manger d'un honnête homme, dans l'atelier d'un artiste. Il y a beaucoup à apprendre chez Chardin, pour le mélange heureux des couleurs, les rugosités spirituelles de la touche, la parfaite liberté de l'allure. C'est là un art sain et robuste, et la sérénité avec laquelle ces choses sont composées et peintes éveille l'idée d'un milieu

social où la vie quotidienne est modeste et laborieuse. C'est un côté du XVIIIe siècle qu'on connaît peu quand on a trop lu Crébillon fils. Dans tout ce passé, le roman nous cache l'histoire. N'oublions pas d'ailleurs que chez les gens de lettres il y a toujours un peu plus de scélératesse que chez les peintres.

M. La Caze aimait beaucoup les portraits. Il sut en réunir un bon nombre, et des mieux choisis. Tel d'entre nous, qui jadis étudia les portraitistes du XVIIIe siècle, a trouvé dans sa collection bien des occasions d'apprendre. On connaîtra mieux Largillière quand on l'aura vu chez M. La Caze. N'est-ce pas une véritable rareté, l'esquisse du grand tableau peint par l'artiste pour l'Hôtel de ville et qui représentait le prévôt des marchands et les échevins de Paris présidant au festin qui fut donné, le 30 janvier 1687, à Louis XIV convalescent? Cette œuvre pompeuse a péri; mais, grâce à M. La Caze, nous en avons ici la première pensée. C'est une esquisse spirituelle et vive, comme on devait s'y attendre de la part d'un maître qui avait le don de la mise en scène.

Les autres peintures de Largillière brillent aussi par l'arrangement. Dans les portraits de M. du Vaucel, conseiller du roi, d'une jeune femme en Diane et d'un musicien déguisé en Apollon, il y a le faste, la belle allure décorative, et même quelque chose de triomphal et d'empanaché. Ce luxe déroute au premier abord, mais il n'empêche pas de voir les finesses du modelé, la ressemblance des personnages, et parfois une sorte de bonhomie qui perce sous les emphases de la perruque et le fracas des fioritures. — Dès le premier jour où la galerie La Caze fut ouverte au public, les préférences des visiteurs ont paru se fixer sur le cadre où sont, dit-on, réunis Largillière, sa femme et l'une de ses filles. C'est un véritable tableau, avec de beaux costumes éclatants, un fond de paysage bien étoffé, et surtout des têtes et des carnations du faire le plus délicat. Par sa première initiation, Largillière avait côtoyé l'école flamande : il n'oublia jamais complétement ses origines.

Parmi les portraits de Rigaud, moins peintre peut-être que Largillière, mais non moins élégant, il en est un qui est véritablement exquis et dont les amateurs font, avec raison, un cas tout particulier. Il représente un enfant dont la mine n'est pas celle du premier venu. On doit en effet reconnaître dans ce soldat cuirassé avant l'heure Jean-François-Paul de Bonne de Créqui, d'Agoult, de Vise, de Montlaur et de Montauban, comte de Sault, duc de Lesdiguières, pair de France, et le reste. Ce portrait a été gravé par P. Drevet en 1691; mais d'après un des annotateurs de la biographie de Rigaud il aurait été exécuté en 1687, de telle sorte que l'enfant n'aurait guère eu que huit ans lorsqu'il posa



LARGILLIÈRE ET SA FAMILLE. — (Collection La Caze.)

devant le peintre. C'est une fine et douce image que celle de ce petit duc de Lesdiguières, délicate fleur d'aristocratie, nature raffinée et un peu maladive. Les chairs sont pâles et presque transparentes, et Rigaud semble avoir peint ce portrait comme s'il eût voulu laisser à la noble maison un souvenir de l'enfant qui — les peintres savent ces choses autant que les médecins — n'était pas destiné à vivre longtemps. Marié de très-bonne heure avec la toute jeune fille du duc de Duras, le duc de Lesdiguières fit ses premières armes au siége de Barcelone, en 1697. Il mourut à Modène en 1703, d'une sorte de maladie de langueur. Il était doux, modeste, gai, dit Saint-Simon, qui ajoute que le roi le regretta fort. Détail précieux à noter, il aimait sa femme, et cette pauvre veuve de vingt et un ans le pleura. Ces dernières lignes sont de trop peut-être, mais le pinceau délicat de Rigaud a su nous intéresser à son personnage, et ici l'histoire s'accorde merveilleusement avec la peinture.

Les autres Rigaud de la collection La Caze pâlissent singulièrement dans le voisinage du bon petit duc. A côté de cette grâce légère et de cet art qui dit tant de choses avec si peu de couleur, le cardinal de Polignac et le premier président de Bérulle sont presque lourds. Ce sont pourtant d'excellentes peintures ; l'individualité des modèles y est loyalement écrite : de pareilles œuvres montrent quelle longue étude ils avaient faite de la figure humaine, ces maîtres que l'on affecte de dire frivoles.

Nattier n'est pas, dans la galerie La Caze, aussi brillant qu'à Versailles. Un seul de ses portraits est intéressant, quoiqu'il ait perdu sa fleur veloutée : c'est celui qui représente la princesse de Lambesc en Minerve, armant son frère le comte de Brionne (1732). Il n'est pas toujours facile de défendre Nattier : affection grave chez un portraitiste, il avait un idéal, ou, pour dire moins, une manière. Habitué à peindre des femmes, il avait adopté un type presque toujours pareil : un visage rond, une bouche souriante et des joues enluminées de fard. Et pourtant il a fait d'excellents portraits qui donnent souvent la note historique et le vrai caractère. Connaîtrait-on bien Marie Leczinska, si Nattier ne nous avait laissé le grand portrait de Versailles, l'effigie à la fois solennelle et intime où l'on retrouve dans la reine la femme trahie et résignée ?

M. La Caze attribuait à Tocqué, et nous revoyons au Louvre sous le même nom un portrait qu'il croyait être celui de Dumarsais. Ce personnage, qui a des allures de gentilhomme, porte un bel habit vert foncé et une veste brodée d'or ; il tient à la main un livre intitulé : *Grammaire françoise*. N'y a-t-il pas là un problème à résoudre ? Le modèle est jeune ;



BONNE DE CRÉQUI, PAR RIGAUT

(Collection La Caze.)

or Dumarsais avait bien près de cinquante ans lorsque Tocqué commença à faire parler de lui. En outre Dumarsais n'a pas écrit de grammaire française. Si l'on tient compte des dates, le grammairien que Tocqué a pu connaître, c'est Restaut, qui fut pourvu en 1740 d'une charge d'avocat au conseil du roi. Bien d'autres beaux esprits, Jacquier, Robinet et même N.-F. de Wailly ont pu poser devant Tocqué, car la grammaire a été une des manies du XVIII[e] siècle. Nous n'insistons pas; mais il conviendra de s'enquérir avant de réimprimer le catalogue. Le portrait est d'ailleurs assez bien peint, quoiqu'il ne donne qu'une idée fort imparfaite du remarquable talent de Tocqué.

Nous arrivons à Greuze, qui figure dans la galerie La Caze comme auteur d'une *Tête de jeune fille* et comme portraitiste. Greuze a eu récemment une mésaventure. Les folles enchères de la vente San Donato ont provoqué une réaction, une sorte de révolte contre l'artiste. Hélas! le pauvre peintre est d'autant plus innocent en tout ceci que le billet de banque a fait fête, plus d'une fois, à des morceaux qui ne sont seulement pas de lui. Il a eu d'ailleurs une triste vieillesse, et, pressé d'argent, il a improvisé bien des têtes indignes de sa première renommée. Que les mauvais Greuze soient payés autant que les bons, c'est un fait lamentable, mais dont il ne faut pas se sentir l'âme inquiétée. La *Jeune fille* de la collection La Caze a une qualité : elle est authentique. Oui, c'est comme cela que Greuze entendait l'innocence, qu'il faisait palpiter les chairs un peu molles, qu'il faisait briller le regard aux langueurs humides. Au fond, cet art n'est ni très-sain ni très-honnête. Portraitiste, Greuze a plus de bonhomie, sans avoir cependant plus de sérieux. Nous n'avons connu ni Gensonné ni Fabre d'Églantine, mais nous avons peine à croire qu'ils aient eu à ce point la mine fleurie ; ces portraits sont inconsistants et vagues; la ressemblance y est peu cherchée, le caractère individuel n'est même pas soupçonné. Ces flottantes images pouvaient plaire par une sorte de coquetterie, par le rajeunissement systématique des modèles; mais l'histoire condamne ces procédés trop aimables : elle aura de la peine à voir dans Greuze un véritable portraitiste.

L'étrangeté de cette méthode est d'autant moins pardonnable qu'il y avait en France, sous Louis XVI, des peintres très-sincères et très-attentifs à tout dire. Tel fut Vestier, que les visiteurs du Louvre connaissaient peu, et dont M. La Caze avait trouvé deux jolis portraits. Il en est même un qui est exquis. C'est une jeune femme à la chevelure légèrement nuancée de poudre ; elle porte, avec un corsage en mousseline blanche, une écharpe d'un ton rompu où les verts se mélangent vaguement de jaunes. Le sourire est délicieux, l'œil intelligent; on y devine

une âme aimante et douce. Ici le faire est à la fois large et suave. Ce charmant portrait vaut mieux qu'un Greuze, bien qu'il ne soit pas l'œuvre d'un faussaire. Disons à ce propos que l'auteur du catalogue ne paraît pas très-bien informé des faits et gestes de Vestier. Répéter qu'il travaillait en 1786, ce n'est pas nous en apprendre bien long. Il est vrai que, sur ce maître habile, les renseignements exacts se sont fait attendre longtemps. M. Jal lui a consacré dans son *Dictionnaire* quelques lignes incomplètes, mais précieuses. Né à Avallon en 1740, académicien en 1786, Antoine Vestier exposa pour la dernière fois en 1806. Il vivait encore à Paris en 1810, et, ainsi que le dit Nagler, c'est vers cette époque qu'il a dû mourir.

Il reste à parler du portrait deux fois mystérieux qui a tant fait rêver M. La Caze, et qui, malgré les recherches de ses visiteurs du dimanche, paraît devoir rester sans nom. Elle conserve au Louvre l'attrait qu'elle avait jadis cette honnête femme qui vous regarde si doucement et qui ne dit pas son secret. Son costume est des plus simples : une robe bleue ornée de nœuds de rubans, un mantelet de soie noire, et sur la tête un soupçon de bonnet qui ne cherche pas à cacher les cheveux. Elle sait la vie, mais elle est curieuse de voir comment les gens d'esprit la racontent, car elle tient à la main une brochure, et elle rêve. Au temps où M. La Caze nous montra pour la première fois ce portrait, il était attribué à Chardin, et l'on voulait y reconnaître Mme Lenoir, la femme du lieutenant de police. Ces suppositions — car ce n'était pas autre chose — étaient basées sur ce fait que Chardin avait exposé au Salon de 1742 le « portrait de Mme Le... tenant une brochure. » Il n'en fallut pas davantage pour baptiser le tableau et donner un nom au modèle. Nous avons vécu dans ces temps naïfs où, l'École française étant mal connue, on jugeait un peu à l'aventure. Depuis lors, on est devenu plus prudent. On a appris que le portrait de Mme Le... par Chardin a été gravé en 1747 par Surrugue le fils sous le titre de *l'Instant de la méditation ;* or cette estampe n'a absolument rien de commun avec le tableau de M. La Caze. On a constaté ensuite que le costume porté par la charmante femme n'est pas tout à fait celui qui était à la mode en 1742 ; enfin Chardin ayant été mieux étudié, on a compris que ni ces chairs si doucement modelées, ni l'expression de ce visage rêveur, ne pouvaient être attribuées à son pinceau. Après un instant d'hésitation, M. La Caze classa son portrait aux inconnus de l'École française.

Nous croyons que l'œuvre anonyme gardera longtemps son mystère. Certes, il serait bon de savoir quelle était cette aimable femme, au sourire si indulgent. Il conviendrait, pour l'honneur de l'art français, de

savoir de quelle main est sortie cette peinture excellente. Nous ne pouvons répondre ni à l'une ni à l'autre de ces questions. La liseuse à la robe bleue n'est pas une dame de haute lignée ; elle appartenait à la classe bourgeoise, et vraisemblablement elle n'a pas fait grand bruit dans le monde. Il faut d'autant plus renoncer à toute recherche, que la provenance du tableau nous est inconnue. Quant au peintre — Chardin étant écarté, — à quelle porte aller frapper? Il y avait à cette époque un portraitiste dont le nom est célèbre, mais dont l'œuvre n'est pas familière à tous, parce qu'il eut le talent de se renouveler sans cesse, parce qu'il change ses procédés, ses colorations suivant le modèle qui pose devant lui. C'est Tocqué. Plus préoccupé que tous ses confrères d'exprimer les délicatesses du modelé, Tocqué était parfaitement capable de peindre le portrait de la dame en bleu. Nous ne proposons pas cependant de lui attribuer cette charmante image. Peut-être faut-il en chercher l'auteur en dehors de l'Académie, parmi ces maîtres obscurs dont l'histoire a pris peu de souci, et qui dans un jour d'inspiration, sous l'influence d'une heureuse conjonction d'astres, en présence d'un modèle qui parlait à leur cœur, ont pu dépasser leur niveau ordinaire et s'élever jusqu'à l'œuvre exquise. L'histoire du portrait en France abonde en aventures pareilles. J'ai la main pleine d'exemples, et je l'ouvrirai quand on voudra.

On voit par tout ce qui précède quel était le goût de M. La Caze et quelle collection il sut réunir. La majesté des Italiens le troublait un peu, et, on l'a dit, il ne leur avait guère demandé que des productions déjà très-voisines de la décadence. Il aimait les Hollandais pour la franchise de leur accent, pour leur sentiment familier, et ce n'est pas dans sa vie une médiocre aventure que d'avoir conservé à la France cette *Femme au bain*, de Rembrandt, où tant de réalité se mêle à tant de mystère. En ce qui touche les Flamands, il ne lui eût pas déplu de posséder une grande œuvre bien lumineuse de Rubens ou de Jordaens : ce hasard heureux ne se présenta pas, et l'excellent amateur dut se contenter de quelques esquisses et de quelques portraits. L'École française, pour M. La Caze, c'était particulièrement le XVIIIe siècle. Certes, il ne méconnaissait pas le prix des œuvres antérieures, il savait ce que valent celles qui ont suivi ; mais il croyait que les quatre-vingts ans compris entre la mort de Louis XIV et la Révolution n'avaient pas été perdus pour l'art. Les tableaux qu'il avait recueillis prennent, lorsqu'on les classe dans l'ordre chronologique, une valeur d'ensemble qui a toute l'éloquence d'une leçon : c'est, pour ce chapitre de notre histoire, une sorte de scénario sur lequel les beaux esprits pourront broder ; on a là, de Watteau

à David. les modifications, les progrès, les défaillances de cette école qui fut quelquefois sérieuse dans le sourire, et qui savait peindre. Il n'y a point à apprécier aujourd'hui cette période de l'art; mais le génie de la France étant donné, et un certain italianisme ayant dominé pendant les deux siècles précédents, il est certain que tous ces maîtres des règnes de Louis XV et de Louis XVI ont singulièrement exprimé notre esprit, notre belle humeur et ce qu'il nous est permis de comprendre dans le domaine de l'élégance et de la grâce. Ils sont légers, ils sont charmants, ils ont toutes les gaietés amoureuses. L'âme humaine n'est pas monochrome. Aux tons sombres qui correspondent à la douleur elle mêle, dans une douce lumière de printemps, des bleus de ciel, des verts tendres et des roses. Gardons une place dans l'art à ces peintres heureux qui ont exalté la note claire.

PAUL MANTZ.



OSTADE. — (Collection La Caze.)

LES MONUMENTS DE L'ART

A SAN GIMIGNANO[1]



Les monuments qui viennent de passer sous nos yeux sont l'image de l'époque qui les a vus naître : ils ont de la fierté, de la rudesse ; ils sont presque tous armés pour la lutte comme les citoyens eux-mêmes; il y a dans leur physionomie une sorte de hardiesse altière qui fait penser aux batailles qu'on se livrait, tantôt aux portes de la ville, tantôt dans les rues de la cité, de quartier à quartier, de maison à maison. Mais il se mêle à cette sévérité une certaine grâce austère et une pureté de goût qui révèlent une civilisation où les arts de la paix trouvaient le moyen de vivre et de prospérer. Ces qualités n'avaient pas encore acquis leur développement; elles commençaient seulement à se montrer. La fleur n'était encore qu'en bouton : elle s'entr'ouvrit au XIVe siècle pour s'épanouir au XVe dans tout son éclat.

La ville de San Gimignano, voisine de Sienne et de Florence, et en rapports continuels avec ces deux républiques, attira de tout son pouvoir leurs artistes pour décorer ses palais et ses églises. Sienne fut la première à lui envoyer des peintres et des sculpteurs. C'est sans doute un pinceau siennois qui a retracé les hauts faits de la Commune dans le palais public. On distingue encore, mais vaguement, dans la salle du Conseil, des écussons, des chasses[2], des redditions de villes. Le personnage re-

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. III, 2e période, page 407.

2. Sur la plus grande partie du territoire de San Gimignano s'étendaient de vastes forêts dont les lièvres, les chevreuils, les sangliers et les loups peuplaient les soli-

présenté sur la muraille qui fait face à la porte d'entrée est Scolaio Ardinghelli, archevêque de Tyr et d'Alborea en Sardaigne. Bien différent des membres de sa famille, qui presque tous bouleversèrent leur patrie par l'âpreté de leurs ambitions et de leurs haines, il montra en toute occasion un esprit conciliant. Son habile modération mit fin à la longue querelle qui éclata entre la Commune et le clergé à propos de la dîme dont il fit exempter la ville, et il releva des censures ecclésiastiques les habitants de San Gimignano (3 avril 1292).

Non loin de l'image de Scolaio Ardinghelli, une fresque majestueuse décore l'un des panneaux de cette salle, où le podestat, Mino di Simone de' Tolomei, de Sienne, accueillit avec faveur les demandes de secours faites par Dante, au nom de Florence, pour la ligue guelfe de la Toscane, en 1299. Cette fresque fut commandée à Lippo Memmi par Nello di Mino de' Tolomei, podestat de San Gimignano, en 1317 [1]. Désirant laisser de son passage un magnifique souvenir dans la ville qu'il gouvernait, il voulut que son compatriote exécutât, en l'honneur de la sainte Vierge et des patrons de San Gimignano [2], une peinture analogue à celle que Simone Memmi avait faite en 1315 dans le Palais public de Sienne. Lippo Memmi adopta l'ordonnance suivie par son beau-frère, mais sans y introduire autant de souplesse et de variété. La Vierge, assise sur un trône gothique d'une grande richesse, tient debout sur son genou gauche l'en-

tudes. Il était défendu, même au podestat, de chasser dans les bois communaux. Le Conseil général seul pouvait en donner l'autorisation. Il accorda ce privilége, en se chargeant des frais de la chasse, à quelques jeunes gens florentins (1237), à plusieurs personnages de Colle et de Castel-Fiorentino (1240 et 1264). Lorsque Galéas Visconti et Pie II vinrent à Florence, la ville de San Gimignano, pour se concilier la bienveillance de ses maîtres, fit à la Seigneurie de magnifiques cadeaux de gibier.

1. MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur excellent ouvrage sur la Peinture en Italie, se trompent en disant que ce fut le même podestat qui reçut Dante à San Gimignano et qui commanda à Lippo Memmi la grande fresque du Palais public. En 1299, époque de l'ambassade de Dante, c'est Mino di Simone de' Tolomei, de Sienne, qui était podestat à San Gimignano, tandis qu'en 1317, quand Lippo Memmi peignit sa fresque, les fonctions de podestat étaient exercées par Nello di Mino de' Tolomei.

2. Les patrons de la ville de San Gimignano furent d'abord saint Nicolas, auquel était dédiée la cathédrale primitive, saint Grégoire et saint Gimignano qui avait soustrait Modène, dont il était évêque, à la fureur d'Attila ; puis saint Pierre martyr, saint Bartolo, sainte Fina, saint Sébastien, invoqué souvent pendant la peste, et saint Louis, roi de France. L'image de saint Louis fut peinte dans le Palais public quand les guelfes avaient le pouvoir à San Gimignano. Ils regardaient saint Louis comme leur patron spécial, à cause de ses liens de parenté avec la maison royale de Naples. Il y a là un signe du temps bien caractéristique : on s'imaginait que le ciel était partagé, comme l'Italie, en guelfes et en gibelins.

fant Jésus, qui donne sa bénédiction. Autour du trône sont également debout, sous un vaste dais en forme de parallélogramme, vingt-huit figures d'anges et de saints. On reconnaît saint Antoine abbé, sainte Fina, saint Paul, saint Jean l'évangéliste, saint Gimignano et sainte Agathe, d'un côté ; sainte Agnès, saint Nicolas, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint François et saint Louis, roi de France, de l'autre côté. Saint Nicolas présente à la Vierge Nello Tolomeo [1] ; ce personnage, pieusement agenouillé, semble, du reste, se recommander lui-même par sa foi et par son humilité [2].

Le coloris de cette peinture, la plus importante qu'ait produite le pinceau de Lippo Memmi, est limpide et gai, sans être éclatant. Les têtes ont, en général, de la noblesse et de la grandeur, quelquefois même de la grâce ; mais les corps sont démesurément longs. Les traits de la Vierge, un peu épais, n'ont pas cette idéale beauté qui conviendrait à une pareille figure ; l'enfant Jésus, vu de face comme sa mère, est trop archaïque. On sent d'ailleurs que la main du peintre n'avait pas toute la liberté que donne une conception originale ; Lippo Memmi, collaborateur assidu de Simone di Martino [3], s'est préoccupé outre mesure d'imiter le modèle qu'il s'était proposé. Sa peinture est traitée aussi minutieusement qu'une miniature. Les étoiles d'or qui ornent la robe bleue de la Vierge, l'agrafe qui attache son manteau sur sa poitrine, le voile à raies d'or qui descend sur son front et sur lequel est posée sa couronne, le riche coussin qui soutient ses

1. Il est vu de profil, à gauche.

2. Sur les bordures du dais sont peintes alternativement les armes de Nello Tolomeo, de saint Gimignano et de la France, Charles d'Anjou ayant accordé à la Commune le droit de mettre trois lis dans son écusson. Le rouleau que saint Nicolas porte de la main droite contient l'inscription suivante :

Salve, Regina mundi, Mater Dei,
Q̄. sine pena peperisti Xpūm,
Vobis comm̄edo devotum infrascriptum
Nellum D̄ni Mini Tolomei,
In ulnis v̄r̄s rogo amōe mei
Ut placeat vobis suscipere istum,
Et inter sanctos v̄r̄ōs esse mixtum
Angelos, Patriarchas vivi Dei.

Au-dessous de la Madone se trouve la signature du peintre, écrite en lettres gothiques : *Lippus Mēmi de Senis me pinxit*. Plus bas encore, une troisième inscription, en caractères romains, indique la date de la fresque et le nom du personnage qui la fit exécuter : *Al tempo di messer Nello di messer Mino de Tolomei di Siena, onorevole potestà e chapitano del Chomune e del popolo della Terra di San Gimignano* MCCCXVII.

3. Simone di Martino épousa la sœur de Lippo Memmi.

pieds, tout, jusqu'aux chapes et jusqu'aux mitres des évêques, rappelle les enluminures des missels. Le costume traditionnel des podestats est également reproduit dans ses moindres détails. Nello de' Tolomei est vêtu d'une longue robe à raies bleues et rouges, doublée de fourrures; on voit l'extrémité de ses chausses bleues près de ses souliers noirs; un filet enveloppe ses cheveux; il tient à la main son chaperon [1].

Après Lippo Memmi, ce fut *Bartolo di maestro Fredi* qui transporta à San Gimignano les traditions de l'art siennois (1356). Les peintures de cet artiste dans la cathédrale, sur les murailles de la nef gauche, représentent l'Ancien Testament [2]. Leur triste état ne permet guère de les

1. La construction de deux nouvelles salles ayant forcé la Commune à faire percer au-dessous de la fresque deux portes qui l'endommagèrent (1461), on en confia la restauration, le 22 avril 1466, à Benozzo Gozzoli, qui travaillait alors à San Gimignano. Il s'engagea à réparer les figures et à repeindre le fond d'azur. A côté de l'une des portes, on lit les mots suivants : *Benotius Florentinus Pictor restauravit, anno Domini* MCCCCLXVII. Selon les annotateurs du Vasari de Lemonnier, cette restauration consista seulement à ajouter aux extrémités de la composition deux figures de chaque côté. D'après MM. Crowe et Cavalcasselle, Benozzo Gozzoli, en suivant scrupuleusement les contours primitifs, aurait repeint les jambes et la barbe de saint Jean-Baptiste, les mains de la Vierge, et enfin les figures entières de saint Pierre, de sainte Fina, de saint Antoine et de l'un des anges qui tiennent les montants du dais. C'est encore à cette restauration qu'il faudrait attribuer, dans la signature de la fresque, la seconde syllabe du mot *pinxit* et la date. MM. Crowe et Cavalcasselle ont donné dans leur ouvrage une gravure au trait de la fresque exécutée par Lippo Memmi.

2. Les sujets sont répartis en trois séries parallèles :

PREMIÈRE SÉRIE.

I. Dieu crée le ciel et la terre.
II. Création d'Adam.
III. Dieu donne le paradis à Adam.
IV. Création d'Ève.
V. Dieu défend à Adam et à Ève de manger les fruits de l'arbre de la science du bien et du mal.
VI. } La construction de l'orgue dans la chapelle de la Conception a fait disparaître
VII. } deux compositions qui représentaient sans doute la Tentation et le Péché.

DEUXIÈME SÉRIE.

I. Adam et Ève chassés du paradis.
II. Caïn et Abel.
III. Noé fait construire l'arche.
IV. Entrée des animaux dans l'arche.
V. Sortie de l'arche et sacrifice de Noé.
VI. Ivresse de Noé.
VII. Abraham et Loth quittent la Chaldée.

juger. Vasari les trouvait médiocres : « In vero quest opera non fu molto buona [1]. » Les deux premiers compartiments étaient déjà détruits par l'humidité, quand on confia, en 1745, la restauration des autres au Florentin Bartolommeo Lupinari, qui les défigura en les repeignant. Du temps de Vasari, on lisait encore, au milieu de ces fresques, l'inscription suivante : *Ann. Dom. 1356. Bartholus magistri Fredi de Senis me pinxit*[2]. Bartolo di Fredi, pendant la domination du parti démagogique à Sienne, fut plus d'une fois capitaine du peuple et prieur de quartier, avec un tanneur et un charcutier pour collègues [3].

C'est encore à l'école siennoise qu'appartient *Giovanni Cecchi*, l'auteur du baptistère hexagone, en marbre blanc, qu'on voit adossé à une grande niche dans l'oratoire de Saint-Jean, à gauche de la cathédrale.

VIII. Abraham se sépare de Loth dans la terre de Chanaan.
IX. Songe de Joseph.
X. Joseph jeté dans une citerne par ses frères.
XI., XII. Compartiments effacés.

TROISIÈME SÉRIE.

I. Joseph fait arrêter ses frères.
II. Joseph se fait reconnaître de ses frères.
III. Moïse change sa verge en serpent devant Pharaon.
IV. Passage de la mer Rouge (plusieurs groupes pleins de sentiment).
V. Moïse emmène avec lui Josué sur le Sinaï et laisse Aaron pour le remplacer.
VI. Le Démon obtient de Dieu la permission de tenter Job.
VII. Le Démon fait tuer l'armée et les troupeaux de Job.
VIII. Le Démon renverse la maison où se trouvaient les fils et les filles de Job.
IX. Job, en apprenant ses malheurs, remercie Dieu.
X. Job consolé par ses amis.
XI. Compartiment effacé.

1. Tome II, p. 219.

2. L'Académie des Beaux-Arts, à Sienne, possède une *Présentation au temple*, un *Mariage* et une *Assomption de la Vierge*, dus au pinceau de Bartolo di maestro Fredi, ainsi que plusieurs fragments d'une œuvre importante dont la partie principale (*le Couronnement de la Vierge*) se trouve encore dans la sacristie de l'église Saint-François, à Montalcino (voir Della Valle. *Lettere senesi*, II, 197). — M. Carlo Pini attribue à Bartolo di Fredi la *Nativité de la Vierge* qui décore la chapelle Saint-Guillaume, dans l'église de Saint-Augustin, à San Gimignano : Marie, enveloppée de légères draperies, est debout sur les genoux d'une servante, tandis qu'une autre servante cherche à faire rire l'enfant. Une troisième femme apparaît au second plan, apportant un modeste repas à sainte Anne, qui repose dans son lit. On aperçoit dans un coin deux vieillards, dont l'un est sans doute saint Joachim. D'autres épisodes de la vie de la Vierge sont encore cachés sous la chaux dont on les recouvrit au XVIIIe siècle.

3. Rio. *L'Art chrétien*.

Le ciseau du sculpteur s'y montre encore un peu grossier; mais le sentiment religieux ne fait pas défaut. N'oublions pas d'ailleurs que ce petit monument porte la date de 1380. Plusieurs bas-reliefs en décorent les faces. Au milieu, saint Jean baptise Jésus. De chaque côté, un ange à genoux tient les vêtements du Sauveur. Aux extrémités se trouve l'agneau que les marchands de laine avaient pris pour emblème. Enfin, autour du monument on lit ces mots : *Hoc opus fecit fieri universitas artis lane anno Domini mile* CCCLXXVIIII [1]. L'artiste a signé son œuvre sur le socle : « *Ma Giovanni Ciecchi de Senis.* » Une belle grille en fer protége le baptistère [2].

Berna ou *Barna*, de Sienne, travailla en même temps que Giovanni Cecchi dans l'église collégiale de San Gimignano. Il y peignit le Nouveau Testament sur les murs de la nef droite [3]. Ce grand travail était presque

1. La corporation de la laine existait à San Gimignano depuis 1273. Elle devint la plus riche des corporations et contribua plus que toutes les autres à la prospérité de la ville.

2. C'est la seule œuvre que Giovanni Cecchi ait laissée à la postérité comme témoignage de la sculpture siennoise à ses débuts.

3. Voici l'ordre des sujets :

PREMIÈRE SÉRIE.

I. Annonciation; une servante écoute à la porte de la chambre.
II. Naissance de Jésus.
III. Adoration des mages.
IV. Circoncision.
V. Massacre des Innocents.

DEUXIÈME SÉRIE.

I. Jésus parmi les docteurs : la surprise des vieillards est très-bien rendue.
II. Baptême de Jésus.
III. Vocation de saint Pierre.
IV. Noces de Cana.
V. Transfiguration (d'un style noble et grandiose).
VI. Résurrection de Lazare.
VII. VIII. Entrée de Jésus à Jérusalem.

TROISIÈME SÉRIE.

I. Cène.
II. Trahison de Judas.
III. Jésus au jardin des Oliviers.
IV. Baiser de Judas.
V. Jésus au prétoire.
VI. Flagellation.
VII. Jésus insulté par la foule.

achevé lorsque Berna tomba de son échafaudage, et mourut de ses blessures au bout de deux jours (1380). « Ce fut, dit Vasari, un plus grand malheur pour son art que pour lui-même, car en quittant cette vie il passa dans un monde meilleur, et ses œuvres montrent que, s'il n'était pas mort aussi tôt, il aurait acquis un talent hors ligne. Les habitants de San Gimignano, accordant à l'artiste mort la même estime qu'à l'artiste vivant, lui firent de magnifiques funérailles et l'ensevelirent dans la cathédrale. Pendant plusieurs mois ils ne cessèrent d'inscrire sur son tombeau des épitaphes en langue latine et en langue vulgaire, les hommes de ce pays étant naturellement familiers avec les belles-lettres. Ils rendirent donc à Berna la récompense due à ses peines, en se servant de la plume pour glorifier celui qui les avait honorés avec son pinceau [1]. » Quant aux fresques dont l'exécution était restée en suspens, un élève de Berna, Giovanni d'Asciano, les termina si soigneusement, qu'il est difficile de reconnaître avec certitude les parties exécutées par le maître et celles qui doivent être attribuées au disciple. Malheureusement ces peintures ont été, en maint endroit, déshonorées par de maladroites retouches.

Quelque intéressantes que soient les fresques de Berna, elles pâlissent devant celles de Taddeo Bartoli, qui fut à San Gimignano le plus remarquable représentant de l'art siennois. Taddeo [2] chercha loin de sa patrie, comme Berna, un refuge contre les excès démagogiques. Il peignit successivement à Padoue, à Pise, à Volterra, à Monte-Oliveto, à Arezzo, à Pérouse, à Montepulciano. Lorsque les troubles qui avaient bouleversé

VIII. Rencontre de Jésus et de sa mère.
IX., X., XI., XII. Magnifique crucifiement (observer la douleur des saintes femmes, et remarquer les soldats qui tirent au sort le vêtement de Jésus).

1. T. II, p. 162-162. — Berna mourut jeune. Étranger à la politique, il passa la plus grande partie de sa vie hors de Sienne, que déshonoraient les cruautés de la populace, maîtresse du gouvernement. Il travailla surtout à Cortone, à Arezzo, à Florence, à Asciano et à San Gimignano; mais ses peintures ont presque toutes péri. On peut cependant voir encore, dans la cathédrale d'Arezzo, au troisième autel à droite, un grand *Crucifiement*, dans lequel le donateur, Guccio di Vanni Tarlati da Pietramala, revêtu de son armure, figure à genoux au pied de la croix, à côté de la Vierge, de saint Jean, de saint François et de saint Michel (Vasari, II, 162). M. Rio indique aussi, comme une œuvre de Berna, la *Naissance de la Vierge* dans l'église collégiale d'Asciano. « La beauté des types, l'élégance et la dignité des poses, la richesse des costumes, le charme répandu sur toute la composition, font penser aux belles productions qui devaient sortir plus tard de l'école ombrienne (t. I, p. 72).

2. Né en 1363, il mourut en 1422.

Sienne lui parurent calmés, il revint dans cette ville, et, de 1404 à 1414, il exécuta ses fresques fameuses du Palais public. Il était alors arrivé à l'apogée de son talent. Les œuvres qu'il a laissées à San Gimignano (1393) accusent plus d'inexpérience; elles se distinguent néanmoins par la noblesse du style, par l'austérité du sentiment religieux. Lorsqu'on vient de pénétrer dans la cathédrale et qu'on se retourne vers l'entrée, on aperçoit au-dessous de la rosace douze figures debout : ce sont les apôtres, dont l'aspect grave et doux semble inviter au recueillement; ils sont dominés par le Père éternel, qu'entourent des prophètes et des saints. — Le souvenir d'Orcagna, de qui Bartoli avait vu les fresques au Campo-Santo de Pise, inspira sans doute à l'artiste siennois l'idée de représenter à son tour, dans l'église collégiale de San Gimignano, le Paradis et l'Enfer. Le Paradis occupe, dans la grande nef de la cathédrale, l'espace qui se trouve au-dessus de la première arcade à droite. Au sommet de la composition, le Christ, assis sur un trône et tenant les Évangiles, bénit la sainte Vierge placée près de lui. Des séraphins, des anges jouant de divers instruments, entourent et adorent le Sauveur et sa mère. Dans la partie inférieure de la fresque se trouvent des vierges, des martyrs, des papes, des évêques et des moines qui contemplent la vision céleste. En face du Paradis est l'Enfer. Le prince des ténèbres préside aux supplices des damnés, et, comme dans le poëme de Dante, comme dans la fresque d'Orcagna, il broie entre ses dents quelques-unes de ses victimes. Chaque vice reçoit un châtiment particulier. Les démons coupent la langue des blasphémateurs. Assis à des tables richement servies, les hommes qui se sont fait un dieu de leur ventre ne peuvent toucher aux mets qu'ils convoitent. A côté de la colère, punie par des serpents dont les morsures sont incessantes, Bartoli n'a pas oublié la luxure; mais en voulant la flétrir, il en a retracé trop fidèlement les excès, et il est tombé lui-même dans l'obscénité. Cette peinture a beaucoup souffert. Au-dessus du chapiteau de la première colonne on lit cette inscription : *Thadeus Bartholi de Senis pinxit hāc capellā* MCCCXCIII. Pour compléter son œuvre, Taddeo a représenté dans les retombées des arcades les Vertus cardinales à droite, et quatre prophètes à gauche; enfin il a donné pour ornement à la voûte les figures des évangélistes [1].

1. Les annotateurs du *Vasari* de Lemonnier indiquent encore deux tableaux de Taddeo Bartoli, dans la cathédrale. L'un, portant le nom du peintre et placé dans la chapelle des fonts baptismaux, nous montre, en demi-figures, la Vierge avec deux saints de chaque côté. L'autre tableau est dans la petite salle *del Pilone,* contiguë à l'oratoire de Saint-Jean, et reproduit l'image de l'évêque de Modène, san Gimignano. Les parties latérales de cette peinture sont suspendues au-dessus d'une armoire dans

Malgré leurs nombreux travaux à San Gimignano, les artistes siennois ne firent point école dans cette ville. Ce n'est pourtant pas qu'elle eût à leur opposer des tendances particulières. Féconde en littérateurs, en philosophes, en jurisconsultes, elle n'a produit aucun peintre, aucun sculpteur capable d'installer chez elle un art qui lui fût propre. Tandis que Florence, Sienne, Pise, et même des villes toscanes d'une moindre importance, comme Arezzo ou Cortona, donnaient naissance à des artistes qui groupaient autour d'eux, par l'attrait de leur style personnel, une foule de disciples zélés, il n'y eut dans la cité de San Gimignano que d'habiles imitateurs. Sebastiano Mainardi et Vincenzo Tamagni, les seuls peintres qu'elle puisse revendiquer, sont des artistes secondaires, satellites de Domenico Ghirlandaio et de Raphaël.

Sebastiano Mainardi, fils de Bartolo Mainardi, appartient à une famille illustre : son grand-oncle, Domenico Mainardi (1375-1422), auditeur général de la chambre apostolique et chapelain de Martin V, avait composé un commentaire remarquable sur les Décrétales. Un autre de ses parents, Vincenzo Mainardi, reçut des mains de Savonarole l'habit de dominicain en 1497, se fit remarquer par son éloquence, eut l'honneur de prêcher devant plusieurs papes, d'être nommé vicaire général de son ordre, puis évêque de Volterra; il a écrit la vie et composé l'office de saint Antonin. Sebastiano s'attacha tout jeune à Ghirlandaio, et, devenu très-habile dans le maniement de la fresque, le seconda dans les travaux les plus importants. Son dévouement, l'affabilité de son humeur, la noblesse de son caractère, lui gagnèrent si bien le cœur de son maître, que celui-ci lui donna sa sœur en mariage. Nous pouvons juger de la figure intelligente de Mainardi par le portrait qu'en a tracé Ghirlandaio à Santa Maria Novella dans la fresque où l'on voit saint Joachim chassé du temple : le peintre de San Gimignano a une chevelure noire et des lèvres un peu épaisses, mais l'ensemble de sa physionomie est empreint d'un profond sentiment de bonté. Sebastiano a peint pour sa patrie dans la cathédrale, à côté des fresques de Ghirlandaio, les évangélistes, les évêques et les six prophètes qui ornent la voûte de la chapelle dédiée à sainte Fina. Une restauration regrettable a gâté ces figures en 1832; quelques-unes sont entièrement refaites, et le fond d'azur a été remplacé par un fond rouge et criard. — Pour apprécier le talent de Mainardi, il faut aller à l'église de Saint-Augustin, où son pinceau a représenté, dans la chapelle de Saint-Bartolo, saint Gimignano, sainte Lucie

la première salle de la sacristie, et comprennent huit épisodes de la vie de saint Gimignano, en petites figures.

et saint Nicolas sur la muraille à gauche, ainsi que saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme dans les compartiments de la voûte. Il n'y a pas une très-grande originalité dans ces figures. Sans doute elles se recommandent par une expression de douceur et de sincère piété, elles dénotent une véritable habileté dans la pratique; mais elles rappellent trop la manière de Ghirlandaio et n'ont pas cette spontanéité qui est la marque des maîtres et qui communique à la peinture l'étincelle de la vie. — C'est encore Mainardi qui peignit, sous l'orgue de la même église, la fresque où san Gimignano, assis, donne sa bénédiction au poëte Mattia Lupi [1], au canoniste Domenico Mainardi et au jurisconsulte Nello Nelli de Cetti [2], tous trois à genoux devant l'évêque de Modène. A côté de ces personnages se trouve le portrait de leur compatriote Fra Domenico Strambi [3], surnommé le docteur de Paris, qui commanda cette peinture en 1487, un an avant sa mort. La restauration qui a eu lieu en 1844 a été plus heureuse que celle de 1832 dans la cathédrale. — On croit que Mainardi mourut en 1515.

Vincenzo Tamagni da San Gimignano est très-supérieur à Mainardi. Ses peintures ont plus de grâce, une couleur plus aimable; elles révèlent plus de variété et d'invention. « Aveva la sua maniera diligentissima, morbida nel colorito, e le sue figure erano molto grate nell' aspetto [4]. » Vincenzo

1. Mattia Lupi, auteur des *Annales Geminianenses*, est une des gloires de San Gimignano. Sa ville natale lui confia trois fois (1407, 1441, 1454) l'enseignement public de la grammaire, qui embrassait alors la littérature tout entière et qui était, dans l'opinion générale, « l'origine, il fondamento et l'introduzione a tutte le arti liberali che onorano gli uomini. » Mattia Lupi étant tombé malade à Prato, la ville de San Gimignano lui envoya son plus fameux médecin, et, lorsqu'elle apprit la mort du poëte, elle en réclama les restes pour leur faire des funérailles dignes d'elle et de lui. Mattia Lupi avait donné ses livres à la Commune pour fonder, avec les manuscrits déjà légués à San Gimignano par l'abbé Onofrio, une bibliothèque publique. Les trésors de cette bibliothèque excitèrent la convoitise de Côme I[er] et passèrent dans la collection Laurentienne, en 1568.

2. Choisi par ses concitoyens pour être leur avocat auprès de la république florentine, il fut ensuite professeur de droit à Padoue, capitaine de justice à Bologne, ambassadeur de Florence à Gênes, à Milan, à Rome et à Venise. Malgré ses préoccupations politiques, il trouva le temps de composer des ouvrages de droit fort appréciés. Son traité *de Bannitis et de Testibus* est resté célèbre. Nello de' Cetti mourut en 1430.

3. Grâce à la munificence de San Gimignano, Domenico Strambi, moine augustinien, conquit à l'Université de Paris le grade de docteur qui allait lui échapper, faute de quelques secours pécuniaires. A la prière de ses concitoyens, Domenico Strambi revint dans sa ville natale; c'est à lui que nous devons non-seulement la peinture de Mainardi, que nous signalons en ce moment, mais les fresques admirables de Benozzo Gozzoli dans le chœur de l'église Saint-Augustin.

4. Vasari, t. VIII, p. 146.

naquit vers 1490, près de San Gimignano, dans le petit village de San Benedetto, où sa famille possédait quelques propriétés. On ignore le nom de son maître. Ses premières œuvres, exécutées à Montalcino entre 1510 et 1512 [1], prouvent qu'il possédait déjà un talent distingué quand il se rendit à Rome. Raphaël l'admit au nombre de ses élèves, lui confia certains travaux dans les loges du Vatican et lui témoigna son amitié en lui donnant plusieurs esquisses de sa main. Après la mort du Sanzio, Vincenzo, accablé de chagrin, retourna dans sa patrie, où il séjourna de 1522 à 1525. C'est à cette époque qu'il faut rapporter la *Nativité de la Vierge* qu'on voit à San Gimignano dans l'église de Saint-Augustin. Les servantes qui soignent l'enfant et sa mère sont rendues avec naturel et avec grâce. Devant Marie est à genoux, en contemplation, Ipolita Seracena, qui commanda le tableau [2]. Sur le dossier du lit de sainte Anne on lit ces mots : *O felix Anna*, et sur le bord du lit : *Vincentius Tamanius de San Geminiano faciebat.* Le monastère de Saint-Jérôme, comme l'église de Saint-Augustin, nous montre les progrès que le peintre avait faits à Rome [3]. Vincenzo cependant sentait combien il avait encore à apprendre. En 1525, il se dirigea pour la seconde fois vers cette ville si riche d'enseignements, « la cui aria e sito par che sia in gran parte cagione che gli animi operino cose maravigliose [4]. » Il y fut accueilli avec faveur et couvrit de ses fresques les façades de plusieurs palais : sur l'un d'eux il avait représenté la mort de César, le triomphe de la justice, un combat de cavaliers ; sur un autre, le voyage des mages guidés par l'étoile vers l'étable de Bethléem ; sur d'autres encore, des sujets mythologiques. Le sac de Rome en 1527 le surprit au milieu de ces travaux et le força, comme tant d'autres artistes, à regagner sa patrie. Naturellement triste, son caractère devint

1. Il peignit dans l'église de Saint-François la *Naissance* et le *Mariage de la Vierge ;* — dans la salle des pèlerins à l'hôpital de Santa Maria della Croce, transformé maintenant en magasin, la Vierge et l'enfant Jésus avec deux anges et plusieurs saints.

2. Dans le bas du tableau se trouve l'inscription suivante, aujourd'hui cachée : *D. Ipolita Seracena post mortem D. Lactantii Cortesii sui dilectissimi conjugis fieri fecit. Anno D.* MDXXIII.

3. Le tableau du maître-autel représente la Vierge et l'enfant Jésus avec saint Jean Gualbert et saint Benoît debout, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme à genoux. On lit dans le bas du tableau : *Vincentius Tamagnius gemsis faciebat,* MDXXII. Parmi les grisailles qui décorent les marches du trône de la Madone, on remarque la Visitation. — Les qualités acquises par Tamagni, à l'école de Raphaël, se retrouvent dans un tableau de sa main, peint en 1525, pour l'église de Saint-Jean-Baptiste à Pomerance, près Volterra.

4. Vasari.

profondément mélancolique; mais son talent, quoi qu'en dise Vasari, ne fut pas affaibli par les dispositions de son âme; son amour pour l'art demeura inébranlable. La fresque qu'il exécuta pour les religieuses de Sainte-Catherine dans leur réfectoire, annexé maintenant au palais Pratellesi [1], et celle qu'il peignit encore à l'église de Saint-Augustin [2], ne révèlent aucune défaillance; elles attestent, au contraire, la persistance de ses convictions et l'influence permanente de Raphaël. Le dessin est pur, la couleur harmonieuse; il y a dans l'expression des têtes une douceur et une grâce qu'on ne remarque pas au même degré dans les peintures précédentes de Tamagni [3].

Quelque mérite, cependant, qu'on puisse reconnaître à Vincenzo, ce ne sont pas plus ses œuvres que celles de Mainardi qui attirent le voyageur à San Gimignano; on les regarde avec plaisir, mais sans cet enthousiasme qu'inspirent les œuvres des maîtres. C'est aux artistes florentins que San Gimignano doit ses plus belles peintures, ses sculptures les plus délicates. On dirait que Florence, en acceptant la soumission de la petite ville toscane, n'a pas voulu la laisser sans dédommagement, et lui a donné en échange de la liberté perdue les consolations d'un art sans rival.

1. Cette fresque représente la Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus qui passe un anneau au doigt de sainte Catherine; saint Benoît, d'un côté, saint Gimignano et saint Jérôme, de l'autre, assistent à ces fiançailles mystiques. Une des marches du trône porte ces mots : *Annulo suo subarravit Dns Ms Yhs Xps et tanquam sponsam decoravit me corona. Anno Domini* MDXXVIII. M. Maii.

2. Cette fresque, la dernière qu'ait signée Vincenzo, décore la chapelle de Saint-Nicolas de Tolentino, dédiée jusqu'en 1736 à saint Antoine, abbé. Au-dessus de la statue de saint Nicolas de Tolentino, apparaît la Vierge, en demi-figure, tenant Jésus dans ses bras et entourée de douze séraphins et de deux anges en adoration. Sur un fond de paysage fermé par des pilastres, se détachent les figures de saint Nicolas de Tolentino et de saint Roch, tandis que saint Paul ermite et saint Antoine occupent la partie inférieure de l'arcade. Sur la corniche, du côté de saint Nicolas, on lit ces mots : *Præcepta patris mei servavi;* et du côté de saint Roch : *A morbo epidemiæ nos præserva* MDXXIX. Le bas de la fresque a souffert de l'humidité.

3. Le tableau qu'on voit dans l'église de la Madonna del Soccorso à Montalcino, et celui de l'église San Salvadore à Ischia, près de Grosseto, présentent les mêmes caractères.

GUSTAVE GRUYER.

(*La fin prochainement.*)



SALON DE 1870

(SUITE [1])

V.



ES remaniements qui ont lieu dans le courant de l'Exposition, et les plaques accrochées aux cadres des tableaux récompensés, ont souvent pour effet d'appeler l'attention sur des peintures qu'on n'avait pas remarquées tout d'abord. Mais ce moment amène aussi pour beaucoup d'artistes une sorte de découragement. Le nombre des récompenses étant limité, tandis que la somme des efforts qui méritent un encouragement ne saurait se régler par un chiffre fixé d'avance, l'équité des jugements, quelque désintéressés qu'ils puissent être, est forcément contestée, et l'on voit souvent un acte de camaraderie dans un choix qui ne résulte que de l'embarras du jury en présence d'un grand nombre d'ouvrages dont le mérite lui paraît égal. Sans vouloir infirmer aucun des jugements qui ont été prononcés, nous croyons que parmi les tableaux déshérités il y en a qui ne sont nullement inférieurs à ceux qui ont été récompensés; seulement, la responsabilité doit en retomber sur le règlement et ne saurait atteindre les membres du jury, dont la compétence est aussi évidente que l'équité. Nous continuerons donc notre course à travers l'Exposition, en signalant les œuvres qui nous paraîtront les plus

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. III, 2e période, page 489.

intéressantes, et sans nous occuper aucunement des titres officiels de ceux qui les ont produites.

Nous ne devons pas nous arrêter longtemps sur des artistes dont le talent est incontestable, mais qui se présentent au Salon avec une note connue et qui n'est qu'une variante d'un effort précédent déjà applaudi. Ainsi, il suffit qu'on ait vu dans le livret que M. Armand Leleux a envoyé deux toiles intitulées : *l'Amour campagnard* et *l'Écheveau embrouillé*, pour se douter qu'il s'agit de deux tableaux pleins de bonhomie dans la tournure et d'une charmante couleur, et nous n'étonnerons personne en disant que Mme Armand Leleux applique à des sujets du dernier siècle son talent spirituel et gai, que M. Patrois trouve dans les mœurs russes des scènes toujours amusantes, que M. Brandon continue à reproduire les types piquants qu'il étudie à la synagogue, que M. Brest a rapporté d'Orient des souvenirs qu'il traduit en vrai coloriste, que M. Guillaumet voit l'Afrique avec les yeux de M. Fromentin et qu'il la peint aussi bien, que M. Chenu est incomparable pour ses effets de neige, que M. Tissot continue, avec l'esprit et le talent qu'on lui connaît, sa lutte acharnée contre la perspective aérienne, que M. Chaplin peint des chairs roses et potelées qui ont beaucoup de charme, et que son *Enfant endormi* fera envie à toutes les mères de famille, etc., etc.

Encore moins pouvons-nous insister sur des œuvres qui ne donneraient qu'une idée fausse et incomplète du talent de leurs auteurs. Nous passerons donc rapidement devant la *Fileuse* et les *Lavandières des côtes de Bretagne*, de M. Jules Breton, parce que les qualités que nous pourrions y signaler seraient peut-être suffisantes pour faire la réputation d'un autre peintre, mais ne sauraient donner la mesure de cet éminent artiste. Nous ferons de même pour M. Bonnat, dont la *Femme fellah* et la *Rue à Jérusalem* ne répondent pas complétement à ce qu'on pouvait attendre de lui, bien que le dernier tableau soit d'une valeur pittoresque qui ne peut être mise en doute.

Mais nous devons signaler deux artistes d'un très-grand talent, et qui n'ont pas dans le public toute la réputation qu'ils méritent. Le premier est M. Luminais, dont l'exposition cette année nous semble supérieure à tout ce que nous avons vu de lui. M. Luminais est un ancien lutteur, il a tâté tous les genres, il a fait des petites scènes rustiques pleines de charme et des grands tableaux d'animaux pleins d'énergie. Bien qu'il soit préoccupé surtout de la note pittoresque, ses *Barbares en vue de Rome* sont un tableau d'un grand style. La silhouette de ces cavaliers dont le casque se détache sur le ciel et leur émotion à la vue de la ville éternelle, désormais vouée au pillage, produisent une impression à la

fois grandiose et saisissante. L'autre tableau, *les Éclaireurs*, est d'un caractère moins élevé; mais la composition est bien trouvée et l'exécution d'une rare habileté.

M. Bonvin est encore un artiste dont la valeur nous semble bien au-dessus de son succès. Son *Ave Maria, intérieur du couvent d'Aramont*, est un excellent tableau. La gravité de la scène, l'expression tranquille et recueillie des religieuses qui se rendent à l'appel de la cloche, la vérité de l'effet, et par-dessus tout la facture simple si bien appropriée au sujet, montrent un sentiment austère et pénétrant, et une phase nouvelle dans les tendances de l'artiste. M. Bonvin a eu sur l'art contemporain une influence considérable, et c'est à lui qu'est dû en grande partie ce retour à la vérité, devenu la qualité dominante de nos peintres de genre.

C'est cette sincérité qui donne tant de charme aux ouvrages de M. Servin; la vulgarité des scènes qu'il représente est rachetée par une bonhomie de tournure et une franchise d'exécution qui forcent les plus indifférents à s'y intéresser. Mais de pareils sujets sont toujours embarrassants pour l'écrivain : comment décrire, par exemple, la bonne vieille que l'artiste intitule : *Ma voisine?* L'autre tableau, *le Vin piqué*, est dans sa simplicité une véritable étude de mœurs, car ce vigneron, qui, debout dans sa cave, examine son verre de vin, est aussi préoccupé qu'un ministre recevant une dépêche importante. M. Servin est un véritable artiste : il ne s'attache pas à une spécialité : qu'il peigne des animaux marchant au soleil, ou des paysans dans leur tournure rustique, il trouve toujours de fines observations unies à un vrai tempérament de peintre.

Le *Retour de chasse* de M. Claude est aussi une scène de la vie de campagne, mais envisagée au point de vue du confortable. Le chasseur, assis bien à son aise après les fatigues de sa course, tend sa jambe à une jeune servante qui lui défait ses guêtres; près de lui est un chien comme M. Claude sait les faire. Cette spirituelle peinture est certainement le meilleur tableau que nous ayons encore vu de cet artiste fin et consciencieux.

Il y a bien loin de ce réalisme prosaïque aux tentatives de M. Feyen-Perrin, dont l'esprit flottant s'arrête volontiers à l'observation de la nature, mais ne dédaigne pas de s'égarer dans une rêverie élégiaque. Ses deux tableaux, *la Femme du pêcheur, souvenir de Cancale*, et la *Mélancolie*, montrent bien cette double tendance et attestent la souplesse d'un talent qui sait être vrai sans être jamais trivial.

Nous ne savons si nous pouvons ranger parmi les peintures rustiques



LE VIN PIQUÉ, PAR M. SERVIN.

les deux scènes funambulesques de M. Beyle. Ce sont deux petits tableaux extrêmement spirituels : *le Tour de ville* nous montre la troupe des saltimbanques en marche à travers le village, et *la Chute* présente le gymnaste blessé et secouru par les siens. L'expression des têtes et la tournure des personnages sont merveilleusement trouvées; c'est une composition bien inventée et bien rendue.

Les petites toiles de M. Édouard Frère, *le Marchand de marrons* et *le Petit Oiseau,* ne sauraient nous laisser indifférent; mais nous n'apprendrions rien de nouveau à nos lecteurs en leur en faisant une description détaillée. Aussi, préférons-nous nous arrêter un peu sur un ouvrage d'un grand mérite, quoiqu'il nous paraisse tout à fait hors de proportion, les *Forgerons,* de M. Soyer.

Un tableau dont le sujet est intime ou pittoresque est fait pour être placé dans un appartement, comme une peinture historique ou allégorique est faite pour être placée dans un monument. La dimension d'un tableau n'est pas du tout une chose indifférente, non-seulement au point de vue matériel du placement, mais encore au point de vue de sa signification comme art. Si l'on nous montrait une maison de campagne grande comme le Panthéon, nous dirions : Ce n'est pas une maison de campagne, car on ne saurait voir là une habitation pour une famille. Mais si la forme, le plan, la disposition, étaient, nonobstant la dimension, la forme, le plan et la disposition d'une habitation privée, nous dirions : Ce n'est pas un édifice. Alors que serait-ce? C'est ce qui nous oblige à critiquer un tableau qui, à part cela, ne mérite que des éloges, *les Forgerons,* de M. Soyer. L'effet est piquant, et les morceaux sont excellents : il y a un grand effort et un effort heureux. En somme, c'est un charmant petit tableau sur une très-grande toile. L'artiste s'est créé des difficultés d'exécution dont il a triomphé par son talent; mais pourquoi donner à une scène purement pittoresque les proportions d'une scène héroïque?

Nous serions tenté de faire la même observation à M. Dehodenck pour sa *Fête juive à Tanger.* Un pareil sujet étant conçu principalement au point de vue de la couleur ne demandait pas une aussi grande toile, et le tableau, qui a des qualités de ton très-remarquables, aurait gagné à n'être pas plus grand que la *Noce juive* d'Eugène Delacroix, dont il rappelle un peu la disposition.

Quand un tableau n'a pas de hautes visées historiques ou décoratives, et que l'artiste s'est préoccupé surtout de l'effet, ce n'est pas la dimension qui peut lui ajouter de la valeur. Aussi tout le monde applaudira, nous en sommes certain, à la médaille qui vient d'être donnée à M. Sautai pour ses petits tableaux d'intérieur, *Pèlerins dans la chapelle San*

Pietro in Carcere, et la *Prison de Subiaco*, *États pontificaux*. Les sujets sont simplement conçus, la lumière bien distribuée, et l'ensemble est d'une austérité qui ne fait pas grand tapage, mais qui s'impose à l'esprit et reste gravée dans la mémoire.

VI.

L'école rhénane, si nombreuse habituellement à nos expositions, est un peu clair-semée cette année. MM. Knaus et Vautier se sont abstenus; M. Meyerheim, dont la *Ménagerie* a obtenu tant de succès à un des derniers Salons, n'a envoyé qu'un fort petit tableau, agréable d'ailleurs, quoique d'une exécution un peu sèche, représentant *un Bouquiniste à Amsterdam*, et M. Schloesser a une petite toile humoristique, intitulée *les Adversaires politiques*, où l'on voit des paysans attablés à un cabaret et fort occupés de régenter l'Europe. Le peintre anglais David Wilkie avait traité ce sujet d'une façon tout à fait supérieure. La toile de M. Schloesser est spirituelle, mais l'exécution est maigre et épinglée, comme presque tout ce qui se fait à Düsseldorf. Il faut pourtant faire une exception en faveur d'un nouveau venu, qui se place dès ses débuts au premier rang parmi les peintres de genre, M. Munkacsy. *Le Dernier Jour d'un condamné* obtient cette année un véritable succès. En Hongrie, trois jours avant l'exécution, le public est admis dans la prison à visiter le condamné qui va expier son crime. C'est cet usage hongrois qui a fourni à M. Munkacsy le sujet d'un tableau presque monochrome, mais saisissant par l'effet et l'expression. Le prisonnier, assis près d'une table sur laquelle est un crucifix entre deux cierges, semble accablé sous le poids de ses idées. La femme placée près de lui s'appuie en pleurant contre un mur. Les curieux font cercle : les petits enfants se dressent sur la pointe des pieds pour voir le condamné par-dessus la table, et le factionnaire contraste par son impassibilité avec l'expression de curiosité ou de pitié peinte sur tous les visages. La prison est sombre et la lumière, en tombant sur les personnages, accuse davantage les physionomies. L'aspect a beaucoup d'unité; c'est un brillant début : néanmoins, pour connaître au juste la valeur de M. Munkacsy il faut attendre un nouvel ouvrage.

Doit-on, sous prétexte qu'il peint des sujets et des costumes allemands, ranger M. Jundt dans l'école rhénane? Son talent, qui n'est pas ennemi du grotesque, est toujours marqué par une forte originalité, et

il est de ceux qui pourraient se dispenser de signer leurs tableaux. *Le Retour de la fête* nous montre une jeune paysanne vêtue de ses plus beaux atours, qui s'apprête à traverser un ruisseau, en posant le pied sur des cailloux assez espacés. Son anxiété se comprend et sa figure montre bien quelle est sa préoccupation : au retour d'une fête, on est peu disposé à prendre un bain de pieds. Il y a dans cette petite scène un parfum rustique et honnête qui lui prête beaucoup de charme. Le second tableau, intitulé *les Libellules*, nous plaît moins par l'exécution, bien que la conception soit ingénieuse comme toujours. C'est une jeune fille couchée sur un bateau, où elle semble poursuivre un rêve intérieur. Autour d'elle, parmi les hautes herbes, des libellules voltigent en se poursuivant l'une l'autre.

L'Alsace avait autrefois d'habiles interprètes qui semblent vouloir la délaisser. Les élégances mondaines paraissent attirer de plus en plus M. Marchal, et nous regrettons un peu la bonhomie de ses Alsaciennes. Le peintre des mœurs de la Forêt-Noire, M. Brion, est aussi infidèle à ses chalets et à ses sapins; ce ne sont pourtant pas les boudoirs parisiens qui l'attirent : il a visité l'Italie, il s'est arrêté à Venise, et il n'a pas résisté aux impressions de la grande ville déchue, dont les palais délabrés plongent dans les canaux silencieux. Une gondole fend l'eau qui baigne les maisons sculptées; mais cette gondole ne transporte pas de couple amoureux, c'est un corps qu'elle mène au cimetière. La tête des porteurs est d'une grande finesse, et leurs vêtements d'un rouge vif forment un contraste avec la tristesse du sujet.

Venise a trouvé cette année encore un autre interprète, qui l'observe et la prend par le côté gai. M. Mouchot a abandonné l'Orient pour peindre les patriciens du XVI[e] siècle. Son *Départ pour la promenade* est un ravissant tableau : le peintre ordinaire des Égyptiens traduit admirablement les allures élégantes de l'aristocratie vénitienne sous la Renaissance. Une gondole est arrêtée devant les marches d'un palais plongeant dans l'eau, et des personnages richement vêtus descendent l'escalier pour faire une promenade sur le canal, qui va se perdre au loin parmi des édifices baignés dans une lumière douce et argentine. Le caractère distingué des figures, la noblesse de leur tournure et l'aspect clair et léger du paysage donnent à cette peinture un charme incomparable.

Les costumes pittoresques du moyen âge ou de la Renaissance ont inspiré cette année plusieurs ouvrages intéressants, entre autres la *Chasse au sanglier* de M. Gluck, joli panneau décoratif d'une couleur vive et joyeuse, et *le Ralliement* de M. Louis Leloir, où des soldats vêtus comme on les voit sur les gravures d'Albert Dürer et de Lucas Cranach se ras-

semblent au son de la musique militaire. M. Comte est fidèle aux chroniques françaises, et nous montre *Marie Touchet,* la maîtresse de Charles IX, tenant sur ses genoux le petit duc Charles d'Angoulême, qu'elle fait jouer avec deux grands lévriers couchés à ses pieds. C'est une composition extrêmement gracieuse; mais la peinture, un peu monotone d'exécution, présente partout le poli de l'ivoire.

On ne fera pas le même reproche à M. Pille, dont l'exécution bavocheuse demanderait à être plus serrée dans certaines parties. Son *Sancho racontant ses exploits chez la duchesse* est bien conçu; on voudrait cependant chez les dames qui l'entourent un peu plus de grâce et de distinction. Puisque nous sommes sur les tableaux à costumes, signalons le *Gulliver* de M. Vibert, qui n'a cessé d'attirer la foule depuis le premier jour du Salon. Il est représenté endormi dans le pays des Lilliputiens, qui à grand renfort de câbles et de machines s'efforcent de l'attacher au sol. Les groupes sont ingénieusement combinés, l'expression des figures est piquante, les vêtements et la tournure des personnages sont pleins de fantaisie et bien appropriés au sujet.

L'exiguïté de nos appartements a donné au genre microscopique dont M. Meissonier s'est fait l'initiateur une importance tout à fait exceptionnelle. Aussi le nombre des tableaux qui se rattachent à cette catégorie va-t-il toujours en croissant. Parmi les peintres qui suivent cette voie, les uns, comme M. Fichel, dont *le Quatuor* et *la Galerie de tableaux* sont pleins de tournure et très-spirituellement touchés, restent fidèles à la culotte courte et aux costumes pimpants du XVIIIe siècle; d'autres comme M. Chavet, qui a peint *un Coin du boulevard* sur une toile grande comme la main, préfèrent observer la vie contemporaine, et la représentent avec l'exactitude d'un photographe doublé de l'esprit d'un artiste. Cette mode des figures infiniment petites gagne même des artistes qui avaient débuté tout autrement. Ainsi M. Protais, qui s'était fait connaître par des scènes militaires de moyenne grandeur, où la sentimentalité était peut-être un peu outrée, nous montre cette année des troupiers microscopiques mais innombrables, disposés dans leur paysage d'une façon très-pittoresque.

Dans un combat où un très-petit nombre d'hommes sont engagés, le sentiment dramatique peut résulter de l'expression ou du geste des personnages; mais du moment où les combattants forment une armée obéissant à une manœuvre, l'individu disparaît pour ne laisser voir que le corps de troupes qui agit, et dès lors l'impression du tableau devient pittoresque plutôt que dramatique. C'est ce qui arrive dans l'épisode de la *Bataille de Waterloo,* où M. Dupray nous montre le maréchal Ney

ralliant sa cavalerie épuisée sous le feu des batteries anglaises : charmant tableau où les figures sont pleines d'entrain et de mouvement et ont le rare mérite de se relier avec le terrain et le ciel, et de ne pas faire des taches sur le paysage qui les encadre.

M. Detaille, qui est un élève de Meissonier, nous a donné aussi une scène de l'invasion. Son *Engagement entre les Cosaques et les gardes d'honneur en 1814* est une scène très-bien arrangée, qui perd beaucoup, néanmoins, par la maigreur de l'exécution. Dans un bois dépouillé de ses feuilles, les figures doivent s'enlever plus résolûment, et la finesse de touche et d'expression ne suffit pas pour racheter la sécheresse uniforme des détails et la monotonie des teintes.

La maigreur est l'écueil dans lequel tombent presque toujours ceux qui font de très-petits tableaux. Les deux charmantes toiles de M. Berne-Bellecour, *Tonte de moutons en Normandie* et *Après la procession*, ne sont pas exemptes de ce défaut, qui est d'ailleurs bien racheté chez cet artiste par de rares qualités d'esprit et d'agencement. *Après la procession* est un tableau excellent, et si dans certaines parties le ton est un peu aigre, les petites figures qui, en haut de l'escalier, terminent la procession, sont d'une tournure vraiment ravissante.

En fait de petits tableaux, il en est deux que nous devons encore signaler particulièrement : ce sont ceux de M. Gustave Boulanger. *C'est un émir* est le titre qu'il donne à une petite scène de mœurs arabes, où l'on voit un personnage à cheval, devant lequel un autre se prosterne en lui baisant très-humblement le pied. Les *Chaouches du Hakem* sont des Arabes au type franchement accusé et d'une tournure superbe. Il y a parfois une certaine sécheresse dans la peinture de M. Boulanger ; mais il a rarement réussi aussi bien que cette année à donner de l'ensemble à sa peinture, qui généralement plaît surtout par le détail.

L'enveloppe, cette qualité si rare chez les peintres qui caressent amoureusement les détails, fait le mérite particulier des tableaux de M. Worms. La *Vente d'une mule*, par exemple, est peinte avec une finesse qui satisfera les plus difficiles, car à distance le tableau est d'une belle tenue et d'un aspect harmonieux. M. Worms a résolu le problème de faire fin et large tout à la fois.

VII.

La vocation d'un artiste est quelquefois déterminée par un sentiment qui ne se rattache à l'art que d'une façon indirecte ; pour ceux-là, la

peinture n'a plus son but en elle-même ; elle n'est qu'un moyen dont on se sert comme on se servirait de la plume. Le peintre anglais Hogarth avait été, dans son enfance, placé en apprentissage chez un graveur sur métaux. Un jour, étant à la campagne avec des camarades, il fut témoin, à la porte d'un cabaret, d'une rixe violente entre deux buveurs, dont l'un avait la figure pleine de sang et se tordait dans d'affreuses convulsions. Les enfants, trop jeunes pour intervenir, se mirent à pleurer; mais Hogarth crayonna la scène qu'il avait sous les yeux et fit un croquis d'une vérité frappante. Il aurait voulu, disait-il, que son dessin fût affiché dans tous les cabarets de l'Angleterre, afin d'effrayer les buveurs par la vue des effets de l'ivrognerie. Ce petit succès l'enhardit : il se mit à tout observer et à tout dessiner, répétant : « Je serai utile, je suis sûr que je serai utile. » Hogarth voulait être moraliste, et il sentait que son crayon était pour lui l'instrument prédestiné.

Aujourd'hui, nous n'avons pas à proprement parler de peintre moraliste, dans le sens où l'entendait Hogarth; cependant, toutes les fois qu'un artiste, au lieu d'être frappé par le caractère d'une silhouette ou par la magie d'un effet de lumière, se fait observateur des mœurs, il donne un but à sa peinture, qui, au lieu d'éveiller en nous des idées plastiques, s'adresse à notre esprit par des combinaisons de romancier. Sous la Restauration, on peignait volontiers des anecdotes empruntées à l'histoire ; sous Louis-Philippe, les paysanneries sont devenues à la mode; mais depuis quelques années les artistes ont trouvé qu'une Parisienne possédait autant de séductions qu'une Bretonne ou une Allemande, que nos costumes pouvaient avoir du charme, et qu'on pouvait rencontrer dans nos salons et nos boudoirs mille sujets piquants, capables d'intéresser le public.

Un petit groupe d'artistes s'est attaché à rendre les mœurs parisiennes et à traduire en peinture ce qu'on pourrait appeler le roman du cœur. Pour des tableaux destinés à être reproduits par la gravure, le titre a bien son importance, et il est cherché avec tant de soin qu'il dispense presque d'une description. Si je vous dis, par exemple, que M. Toulmouche a exposé *l'Heure du rendez-vous* et *la Liseuse*, M. Marchal, *le Secret*, M. Saintin, *Indécision* et *Déception*, est-il besoin d'ajouter qu'on trouve sur leurs tableaux de jolies jeunes filles, parfaitement ajustées selon le goût du jour, et qu'elles sont peintes avec autant de soin qu'elles en apportent elles-mêmes à leur toilette? Remarquez bien que cette petite école de la vie parisienne a pour principe de ne jamais faire d'hommes, ce dont je ne saurais la blâmer, car un gandin n'est pas quelque chose de bien séduisant, tandis qu'une jeune fille a toujours de

l'attrait. Vous souvient-il du succès qu'eurent autrefois deux gravures intitulées : *Souvenir* et *Regret?* La sentimentalité était alors à la mode; aujourd'hui c'est l'élégance.

La Parisienne a sa raison d'être dans notre peinture contemporaine. D'abord elle est jolie, nous avons vu cela, mais ce n'est pas tout : elle est bonne. Demandez plutôt à M. Firmin Girard, qui va nous apprendre comment elle pratique la charité. Voici, par une froide journée d'hiver, une pauvre femme pâle qui semble près d'expirer de misère et de froid, dans le bois où elle s'est couchée au pied d'un arbre. Et le pauvre petit nouveau-né qui est là près d'elle, que va-t-il devenir? Un peintre de la Restauration n'eût pas manqué de faire intervenir des sœurs de charité. Autre temps, autre peinture : ce sont des femmes du monde, et de vraies Parisiennes, qui entourent cette malheureuse : une d'elles présente le sein à l'enfant. Ce matin elles étaient devant un miroir, ce soir elles seront au bal, et maintenant elles profitent de leur passage au bois pour faire une bonne action. Je ferai pourtant un reproche à M. Girard : ces femmes qu'il a voulu faire dans le bois n'y sont pas assez, elles se découpent un peu sèchement, et la teinte de leurs robes n'est pas liée avec le paysage. N'insistons pas sur ce détail purement technique et qui ne les empêche nullement d'être jolies et charitables.

La Parisienne est donc belle et bonne, c'est un fait prouvé ; outre cela, elle est aimable. Mais nous voici sur un terrain glissant, car où s'arrête l'amabilité ? Il y a des cruautés que la morale ordonne. Pour ne pas blesser la susceptibilité de nos Parisiennes modernes, qui pourraient se trouver offensées de paraître trop aimables, M. Kammerer les a affublées en *Merveilleuses du Directoire*. Voyez ces deux jeunes femmes qui se promènent dans le jardin du Luxembourg au bras d'un *incroyable*. La première est d'une tournure qui ne laisse aucune équivoque sur l'aménité habituelle de ses mœurs, et quant à celle du milieu qu'on ne voit qu'en partie, il suffit de regarder sa figure pour se convaincre que si elle a parfois des rigueurs, elles ne doivent pas être de longue durée. L'homme a, bien entendu, l'air d'une caricature, et le tout ensemble forme un charmant tableau.

Ce ne serait pas assez que la peinture nous montrât la Parisienne belle, bonne et aimable; il y a encore un fait certain : c'est que la vraie gaieté ne se trouve qu'aux bords de la Seine. Vous connaissez ce Parisien de pure race, qui se prétend venu des forêts de la Germanie, M. Heilbuth; vous vous rappelez ses souvenirs de Rome et ses cardinaux peints avec une fine ironie qui n'a rien de commun avec les anathèmes de Luther : eh bien, le voilà qui nous mène je ne sais où, à Bougival ou à

Enghien, si vous voulez, mais, en tout cas, aux portes de Paris, et son *Bord de l'eau* nous montre une société en partie de plaisir, qui s'apprête à monter sur des canots. Il est impossible de mettre sur une toile plus d'entrain, de gaieté, de charme et de vivacité parisienne.

Je vous disais tout à l'heure que les gandins n'avaient pas encore trouvé leur peintre; c'est une erreur : j'avais oublié M. Brown. Cet artiste se fait passer pour Anglais, parce qu'il a un double v dans son nom, et qu'il a retrouvé la palette chatoyante de Bonington et de Gainsboroug; mais ne le croyez pas, il est Gascon! Le livret nous dit positivement qu'il est né à Bordeaux. Pourtant le livret ne m'inspire pas plus de confiance que le double v, car il n'y a qu'un Parisien qui puisse traiter de cette façon-là des sujets de chasse. Personne n'ignore que M. Brown peint admirablement les chevaux et les chiens, et qu'il sait faire étinceler dans les bois les couleurs voyantes des personnages. Cependant, s'il fait intervenir des gandins, il ne faut pas que ces messieurs s'abusent : M. Brown ne les peint pas pour eux-mêmes, comme M. Toulmouche peint une jolie femme, ils ne figurent là qu'à titre de notes colorantes, rien de plus, et dès lors nous sommes obligé de convenir qu'ils font bien dans le paysage. Pour ce qui est des chevaux et des chiens, ils peuvent être, si l'on y tient, de race anglaise, mais je soutiens qu'ils ont vécu à Paris ou aux environs, car cela influe sur la tournure des bêtes aussi bien que sur celle des gens, et je n'en voudrais pour preuve que la *Chatte et ses Petits*, de M. Lambert. Il est impossible de voir un animal qui se ressente plus des habitudes de la bonne compagnie. On devine qu'elle doit être caressée par des mains aristocratiques et se nourrir de volaille plus souvent que de souris. Elle ne sera donc nullement étonnée de se voir accrochée à un clou dans un salon, et comme elle est fort bien peinte, ce sera très-certainement dans celui d'un homme de goût.

Je ne voudrais pas, sous prétexte de peinture et de mœurs parisiennes, me laisser entraîner à parler politique et susciter peut-être un désagrément au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*; mais, sans être positivement de l'avis de M. Taine, qui me paraît attacher une importance trop grande aux influences extérieures, je ne crois pas moins que le milieu politique entre pour une part considérable dans la conception de certains tableaux. Ainsi je parierais volontiers que si M. Zamacoïs était citoyen américain, et que s'il n'avait pas habité Paris, il n'aurait jamais pu mettre autant d'esprit dans son *Éducation du prince*. Où donc, dans un pays de *self government*, aurait-il observé avec cette justesse toutes les nuances de l'humilité dans le sourire? Voyez-les, ces généraux, ces cardinaux, ces diplomates, rangés en cercle autour de l'auguste bébé : comme ils

admirent l'adresse de l'enfant qui, couché à plat ventre sur un riche tapis, s'amuse à tuer de petits soldats de bois! Ces hommes de tout âge, vieillards à cheveux blancs, qui ont vécu à la cour, et jeunes courtisans qui rêvent à leur avenir, aboutiraient, s'ils avaient à parler en public, à un cliché uniforme et connu d'avance ; mais ils se trouvent devant leur prince dans un tel état de surexcitation que, bien qu'animés du même sentiment, leur obséquieuse platitude se traduit tout différemment, selon le tempérament de chacun. Ce n'est que chez nous que de telles conceptions peuvent pousser dans la cervelle d'un artiste.

La preuve que le pays est pour quelque chose dans une œuvre d'art et que l'inspiration d'un peintre n'est bien souvent que l'expression d'une pensée collective, c'est que voilà M. Brillouin qui pourtant, et bien certainement sans s'être entendu avec M. Zamacoïs, a recueilli dans l'air la même pensée, pour la traduire sous un autre aspect. Cette fois le jeune prince est un peu plus âgé, et, étalé dans un grand fauteuil, il trahit son ennui d'une façon non équivoque devant son précepteur, debout et respectueux. Celui-ci, bien roide, bien empesé, plein de lui-même et néanmoins soumis devant son royal élève, se montre pédadogue et courtisan tout à la fois. Il s'évertue sans doute à démontrer que l'étude de la grammaire est indispensable à un prince qui veut le bonheur de ses peuples. Mais l'auguste enfant aimerait bien mieux jouer aux billes : que voulez-vous, cet âge est sans pitié! Ce petit tableau, le meilleur que nous ayons encore vu de M. Brillouin, est spirituel et d'une charmante couleur.

Je voudrais bien ne pas ranger parmi les peintres de la vie parisienne M. Victor Giraud, qui a fait, sans nul doute, beaucoup de recherches archéologiques pour son grand tableau intitulé *le Charmeur;* il m'est impossible, cependant, de croire que les vases grecs où il a pris ses costumes lui aient fourni également les types et la tournure des femmes qu'il représente. Il y a des têtes auxquelles on ne saurait se méprendre : entre autres, la femme assise au premier plan et qui montre sa figure de face est très-certainement une Parisienne. Le tableau est d'ailleurs exécuté avec un vrai talent : nous lui reprocherons seulement d'être beaucoup trop grand pour le sujet, et d'exagérer ainsi le défaut de l'auteur, qui se laisse parfois aller à des tons crus et métalliques.

Les peintres des Pays-Bas, qui sont d'admirables observateurs des mœurs, ont fait de tout temps d'excellents portraits. C'est que tout cela se tient, car si un tableau de genre est une scène de mœurs, un portrait n'est que la traduction d'un caractère. Aussi l'étude des portraits aide-t-elle singulièrement à faire connaître l'histoire et les habitudes d'un pays.

Titien et Van Dyck peignent des grands seigneurs, tandis qu'Holbein et Rembrandt peignent plutôt de bons bourgeois. Dans les têtes de femme chaque pays a sa spécialité : Venise a peint la patricienne, la Hollande la ménagère, Paris peint la femme du monde.

Il est fâcheux que, dans nos expositions, l'ordre alphabétique ne permette pas de réunir dans une petite salle quelques-uns des portraits les plus saillants. On aimerait à voir, à côté de la jeune dame au regard voilé qui fait cette année le succès de M. Cabanel, l'excellent portrait de M. Giacomotti ; le beau portrait de femme en robe bleue de M. Lehmann, près de cette dame peinte par un Allemand, M. Leibl, dont la peinture ne rappelle pas précisément la nature, mais exhale un parfum d'école ancienne qui tranche singulièrement au milieu de nos ouvrages modernes. Les deux têtes d'un modelé un peu conventionnel, mais plein de charme, que M. Henner a envoyées cette année, ne paraîtraient-elles pas un peu singulières auprès du portrait du maréchal Canrobert que M[lle] Nélie Jacquemart a peint d'une brosse si ferme et si sincère? M. Jalabert a fait aussi un portrait de femme d'une grande distinction. Nous appellerons particulièrement l'attention sur deux têtes d'une étonnante individualité, mais où le détail est peut-être un peu trop souligné, peintes par M. Gaillard, l'habile artiste dont les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* connaissent les belles gravures. Pourquoi faut-il que, dans une exposition, les bonnes choses soient tellement mêlées aux médiocres, et que pour les découvrir il faille chercher si longtemps?

VIII.

Un tableau de paysage ne doit pas être considéré comme la représentation d'un site. C'est l'expression d'un sentiment humain, qui puise ses émotions dans la campagne, ou qui revêt la nature extérieure d'une parure empruntée à l'histoire ou à la légende. Il y a donc deux manières très-différentes de comprendre le paysage, selon qu'on cherche l'expression intime ou l'expression littéraire, c'est-à-dire le genre pittoresque ou le genre historique. La première se rattache à l'école hollandaise, et c'est là qu'elle a trouvé sa plus haute expression. La seconde a son origine dans l'école italienne, et c'est le Poussin qui en est le grand maître. Ce n'est pas pour avoir encadré dans de beaux sites un sujet tiré de l'histoire que le Poussin est regardé comme le père du paysage historique ; c'est pour avoir merveilleusement approprié à la scène qu'il

représente les arbres, les ruisseaux, les rochers, aussi bien que les personnages. Tout est vrai pourtant : les nuages ou les terrains, les arbres ou les eaux sont étudiés dans leur réalité, et cette réalité est toujours d'accord avec la pensée du peintre. Suivons un moment Ruysdaël, le grand paysagiste hollandais : soit qu'il s'enfonce dans la forêt ou qu'il suive le cours des cascades, soit qu'il entrevoie à l'horizon la silhouette des lointaines chaumières ou qu'il promène sa rêverie dans les grèves battues par le vent, nous trouverons toujours une âme profondément émue et un artiste habile qui saura traduire sur la toile les impressions qu'il a reçues. Mais, bien loin de demander à la nature des inspirations, le Poussin la colore des siennes. Dans ces rochers dénudés, où le peintre du Nord a vu des moutons pelés chercher leur maigre pâture, conduits par un berger drapé dans ses guenilles, il voit, lui, l'endroit où s'est assis Polyphème. Les bocages mystérieux prêtent leur ombre aux nymphes que poursuivent les satyres, le buisson que le vent agite mêle le bruit de ses feuilles aux accents de la lyre d'Orphée, et si l'orage amoncelé déchaîne ses tourbillons et multiplie ses rafales, c'est que Dieu, ce jour-là, veut châtier le genre humain : c'est le déluge!

Si le paysage historique proprement dit est un genre complétement délaissé aujourd'hui, il y a néanmoins des artistes qui, dédaigneux des accidents purement pittoresques, ne conçoivent un tableau que par la silhouette et le style. MM. Bellel et Paul Flandrin sont d'intrépides lutteurs toujours sur la brèche et peu soucieux des courants de la mode. Mais en accentuant un peu également sa touche, M. Bellel tombe parfois dans la sécheresse, et M. Paul Flandrin, dont le *Groupe de chênes verts en Provence* et le *Palais des papes vu de Villeneuve-les-Avignon* sont empreints d'un grand caractère, se défait difficilement de certaines maigreurs d'exécution en désaccord avec l'ampleur qu'il cherche.

La *Terrasse de l'ancienne abbaye de Vezelay*, de M. Guillon, est un des paysages les plus remarquables du Salon. Trouver dans la nature un motif grandiose et savoir s'y arrêter, c'est assurément quelque chose; mais voir grandement ce qu'on a sous les yeux, et transporter sur la toile le rêve poétique qu'on a poursuivi en ce lieu, c'est l'art du paysagiste dans ce qu'il y a de plus élevé. Ces arbres séculaires, dont le feuillage touffu projette sur le sol son ombre bienfaisante, saisissent l'esprit par leur caractère imposant et vénérable, et dans cette retraite solitaire les moines qui, de leur terrasse, aperçoivent les campagnes se dérouler jusqu'au plus lointain horizon sont vraiment séparés du monde. Ce site inspire le recueillement, et l'artiste, en prenant à la nature ce qu'elle peut donner, des formes et des teintes, lui a prêté ce qui n'était qu'en



LA TERRASSE DE L'ANCIENNE ABBAYE DE VEZELAY (YONNE), PAR M. GUILLON.

lui, un accent personnel très-élevé. Son tableau n'est pas seulement bien dessiné, il a du style. Nous en dirons autant de M. Harpignies, qui est aussi un chercheur de paysages à grande tournure; sa *Vallée d'Égérie*, panneau décoratif pour le grand Opéra, est d'un effet à la fois élégant et grandiose.

La mythologie est aujourd'hui bannie de nos paysages, et il est de mode de railler ces nymphes dont les rondes cadencées plaisaient tant à nos pères; pourtant, par une de ces inconséquences qui ne sont pas rares dans l'histoire de la critique française, l'artiste qu'on prône le plus, M. Corot, affirme dans toutes ses œuvres la tendance que l'on condamne en théorie. M. Corot est élève de Victor Bertin; depuis ses vallées d'Égérie et ses destructions de Sodome jusqu'au *Paysage avec figures* de cette année, il a changé sa manière de peindre et non sa manière d'être. Ce n'est pas un chercheur de réalité, c'est un rêveur qui, à travers les aspects changeants et variés de la nature, poursuit toujours la même note poétique et uniforme. On objectera que ce ne sont pas ses nymphes qui font la valeur de son tableau, cela est vrai; mais c'est la manière dont le paysage est conçu qui fait que les nymphes y sont à leur place, tandis qu'elles feraient une singulière figure si on les transportait tout à coup sur une toile de M. Daubigny. On dira encore que quand il peint *Ville-d'Avray*, il sait être réel à ses heures. Eh bien, non; ce qu'il voit partout, ce n'est pas ce qui est dans la nature, c'est ce qui est en lui, et vous l'enverriez en Égypte peindre à côté des Pyramides, il y trouverait ses tons argentins et ses bocages mystérieux. Si un indigène couvert de brillants oripeaux s'avisait de paraître en cet endroit, il y ferait une tache, tandis qu'une nymphe peinte avec les couleurs de la rosée y serait à sa place.

Si M. Corot assimile tout ce qu'il voit à son rêve intérieur, M. Daubigny, au contraire, ne prête rien à la nature; il la prend corps à corps, et quand il intitule son tableau: *le Pré des Graves à Villerville* (*Normandie*), on peut le croire sur parole. Sa touche, énergique parfois jusqu'à la brutalité, traduit avec franchise toutes les ondulations du terrain : des nuages pesants, précurseurs de la pluie, couvrent le ciel jusqu'à l'horizon, et les petits arbres de la côte, trapus et rageurs, résistent bravement aux rafales qui s'engouffrent dans les criques déchiquetées. Dans cet herbage vert et plantureux qui s'incline vers la mer il faut des femmes de la campagne, car un dieu de la mythologie n'aura jamais l'idée de venir s'y reposer. C'est que le peintre est arrivé là sans préméditation, aucun songe intérieur n'est venu le distraire : il a vu la nature, il s'est épris de sa sauvage beauté, et, docile à son modèle, il l'a

transporté sur la toile avec une émotion qu'il fait partager au spectateur.

Le motif choisi par M. Daubigny est certainement très-beau, et pourtant il est très-simple : son tableau traduit une impression et n'est pas la reproduction d'une vue, car il arrive souvent que le peintre, prenant pour une impression intime ce qui n'est que l'étonnement d'un touriste à la vue d'un site inaccoutumé, songe à faire un tableau là où il devrait se contenter d'un croquis qui serait à sa place dans un journal *illustré.*

Il y a toujours un certain danger à montrer dans un paysage-portrait, c'est-à-dire représenté exactement, un endroit particulier dont la conformation exceptionnelle donne l'idée d'une curiosité ou d'un phénomène. Ainsi, dans les deux tableaux de M. de Groiseilliez, *les Gorges d'Ollioules* et *la Plaine de Samois*, nous préférons beaucoup le second, quoique le site soit moins pittoresque; mais il y a dans cette campagne silencieuse un sentiment bien plus intime. La plaine, la forêt, la prairie, la mer, tout ce qui représente une idée générale, prête bien plus à la rêverie que la représentation d'un accident local.

La forêt, par exemple, a trouvé d'habiles interprètes comme M. Vuillefroy, qui nous montre un effet du *Matin dans le Bas-Bréau*, M. Saint-Marcel, dont les *Premières Feuilles* rendent bien les colorations tendres du printemps, M. Cassagne, qui nous promène dans une allée silencieuse parmi les hautes futaies, M. Orry, dont la prédilection pour le bouleau s'affirme à chaque exposition. En revanche, nous préférons aux *Fougères* de M. Lavieille son *Pacage normand*, grand herbage où de nombreux bestiaux cherchent leur pâture en ruminant au soleil.

Le grand tableau de M. Bernier, *un Chemin près de Bannalec* (*Finistère*), est un des paysages les plus remarqués du Salon, non parce que le motif est très-pittoresque, mais parce que la nature est rendue avec une grande sincérité. Ce n'est pas un endroit où l'on s'est arrêté pour jouir de la beauté du paysage; c'est un endroit comme on en a vu cent fois, et qui, s'il n'est pas très-grandiose, est assurément très-champêtre. Une allée, une barrière, une demi-douzaine d'arbres, c'est assez pour éveiller en nous le souvenir d'une promenade, et quand c'est traduit avec talent, que la couleur est agréable et le dessin châtié, il faudrait ne pas aimer la campagne pour ne pas être satisfait. Était-il nécessaire, cependant, de prendre une si grande toile pour exécuter un motif dont l'intimité fait le principal charme?

Le *Four banal de Kermaria, près Quimperlé*, de M. Guiaud, est une scène bien arrangée : des animaux filent le long d'un mur derrière lequel s'élève un gros arbre projetant son ombre sur le chemin. Néanmoins, tout

cela n'est pas particulier à la Bretagne et pourrait être pris partout ailleurs. Le paysagiste est l'homme du monde qui a le moins besoin de voyager, demandez plutôt à M. Lapostolet, qui n'a pas été obligé d'aller plus loin que le *Canal Saint-Martin* pour faire un excellent tableau. M. Grandsire ne nous dit pas où il a pris son *Vieux Moulin* et sa *Remise au bateau;* il se contente de les bien peindre, et cela nous suffit ; et M. Sauzay ne nous préviendrait pas par le livret qu'il y a à la Garenne des maisons et une berge, que, sans être tenté de vérifier le fait, nous pourrions affirmer la naïve et scrupuleuse exactitude de l'artiste. M. Chintreuil, lui, s'est fait le peintre de l'air ambiant. Ses tableaux ne sont pas des sujets, ce sont des effets de l'atmosphère : *la Lune* et *un Rayon de soleil sur un champ de sainfoin.* M. Chintreuil est parmi nos paysagistes un de ceux qui cherchent le plus : il ne se ressemble jamais à lui-même.

Les peintres hollandais faisaient des chefs-d'œuvre sans sortir de leur village, et ceux d'entre eux qui ont voyagé ne sont pas les plus forts. Le *Verger* de Mme Marie Collart lui réussit à merveille, et nous ne désirons aucunement l'en voir sortir. Comme on voit qu'elle se plaît dans ce petit coin plantureux, comme elle en étudie avec amour tous les aspects changeants, comme elle en caresse les détails avec complaisance! Ici elle nous montre deux vaches noires qui piétinent l'herbe humide en rentrant à l'étable; là elle se contente d'y placer un cheval, et, pour donner à son tableau une pointe de philosophie, elle l'intitule *Dimanche matin.* La pauvre bête, qui a un jour de vacance, profite de l'heure de la messe pour se donner une indigestion d'herbe fraîche. Il y a dans ces deux tableaux une recherche consciencieuse et passionnée de la vérité, une attention naïve et minutieuse à rendre ce petit coin, qui donnent à la peinture un parfum d'intimité qu'une touche plus sémillante n'aurait pas obtenu.

La mer, les côtes, les grèves, les falaises, ont aussi leurs adorateurs. M. Mazure est fidèle à sa Méditerranée, dont il connaît mieux que personne les bleus profonds et limpides. Mais la Méditerranée, si riante et si gaie, n'a pas de reflux et ne saurait présenter la variété d'aspects qu'on trouve sur les côtes de l'Océan. La marée basse est une ressource inépuisable pour les amis du pittoresque comme M. Decan, qui nous fait assister à un effet de soleil couchant dans les grèves du mont Saint-Michel, ou M. Boudin, qui peint les côtes de la Manche avec une franchise et une solidité de ton bien remarquables.

Si les bords de la mer présentent par place des grèves sablonneuses, il arrive d'autres fois que le flot se trouve arrêté comme devant un rempart par la montagne coupée à pic. *La Falaise d'Étretat,* de M. Cour-



UN CHEMIN PRÈS DE BANNALEC (FINISTÈRE), PAR M. C. BERNIER.

bet, traduit cet aspect avec une vérité surprenante, et nous paraît très-supérieure à son autre tableau, car, malgré les qualités de ton que nous reconnaissons dans sa *Mer orageuse*, nous ne pouvons y trouver la transparence limpide et la mobilité d'une vague. C'est un corps dur, du marbre ou de l'agate, mais ce n'est pas de l'eau. Le mouvement des vagues est en revanche très-bien rendu dans une marine de M. Théodore Weber représentant le *Naufrage d'un brick anglais* échouant sur un des brise-lames du Tréport.

Un charmant tableau, qui appartient au genre autant qu'au paysage, est le *Printemps* de M. Otto Weber. Une jeune femme est assise sous un pommier en fleur qui projette sur elle son ombre discrète. Son petit enfant joue près d'elle et présente des brins d'herbe à un chevreau. Une lumière douce et gaie baigne toute la scène empreinte d'un bonheur tranquille et d'une fraîcheur printanière.

Tout autre est l'impression que produit le grand tableau de M. Schenck, intitulé : *Troupeau de chèvres en détresse; souvenir du Mont-Dore* (*Auvergne*). Une rafale de neige menace d'engloutir les pauvres bêtes, qui se serrent les unes contre les autres avec un effroi très-bien rendu. M. Schenck connaît admirablement la structure de l'animal, et sous les longs poils de la bête on trouve une savante ossature. Cette recherche de l'élément dramatique appliqué à la vie des animaux est aussi ce qui a préoccupé M. Otto von Thoren, dont les scènes hongroises ont été fort appréciées à nos précédentes expositions. M. von Thoren a un remarquable sentiment pittoresque, et ses tableaux se distinguent par une silhouette franche et imprévue. Cette année, il nous présente un troupeau de moutons en désarroi : on a signalé un loup, et déjà le chien est à son poste et le berger prépare son fusil. C'est vivant et d'une facture large et facile.

La *Lisière du bois* et l'*Intérieur de bergerie* de M. Jacque nous montrent au contraire des moutons bien tranquilles, mais surprenants par leur vérité d'allure et la finesse avec laquelle ils sont rendus. On croit les entendre bêler, on les voit piétiner le sol. La composition du troupeau est d'un ensemble saisissant, et pourtant la tournure individuelle de chaque mouton est si bien rendue, qu'on comprend que le berger puisse les reconnaître et les appeler par leur nom.

Les tableaux de bœufs ne sont pas aussi communs que d'habitude. M. van Marcke s'est distingué par deux tableaux très-remarquables ; *les Charroyeurs de sable, à Saint-Jean-de-Luz* et *le Troupeau de village* (*Normandie*). Ce dernier surtout se recommande par une couleur rutilante et gaie, à laquelle pourtant on pourrait reprocher d'être un peu



LE TROUPEAU DE VILLAGE (NORMANDIE), PAR M. VAN MARCKE.

vitreuse. M. Jules Didier, qui peint l'Italie, se tient forcément dans des colorations plus graves ; sa *Campagne de Rome au moment de la fenaison* présente une disposition vraiment pittoresque, et pourtant nous préférons son autre tableau où nous voyons des buffles rôder parmi des roches abruptes.

Terminons notre revue des tableaux de paysage et d'animaux en signalant l'appel *l'Appel* de M. Hanoteau ; c'est une peinture pleine d'animation et d'entrain : il est fâcheux que ses volatiles ne soient pas mieux construits, car la conception du tableau est d'une gaieté charmante.

IX.

L'art a-t-il pour but l'imitation ? Nous ne le croyons pas, et les théoriciens qui ont tenté cette définition nous semblent avoir pris le moyen pour le but. Ce n'est pas la réalité photographique qu'il s'agit de rendre ; c'est l'impression que nous avons sentie devant la nature. De là vient la froideur que nous éprouvons quelquefois devant certains tableaux qui traduisent la nature avec une vérité optique surprenante ; notre œil constate l'illusion, mais notre esprit ne peut se complaire devant une représentation où il ne retrouve pas la première condition de l'art, la vie. La vie, cette chose mobile et fugitive, est incompatible avec une imitation minutieuse et implacable, qui exclut toute liberté comme toute rêverie, et qui tue l'ensemble par la perfection même du détail. Un artiste qui peint un intérieur de forêt peut bien, si cela lui convient, imiter les feuilles avec leurs nervures, reproduire sur l'écorce des arbres jusqu'aux moindres lichens, copier même les fourmis avec l'ombre portée de leurs pattes et dire ensuite qu'il a vu tout cela dans la nature et que son tableau n'est que la stricte vérité. Ce qui est certain pourtant c'est que quand il portait son attention sur un détail il ne voyait plus l'ensemble, et qu'en copiant son brin de mousse il oubliait la forêt. Aussi M. Robinet a beau rendre les moindres cailloux de ses paysages avec une perfection qui désespérerait un photographe, il ne nous donne pas l'idée vivante d'une cascade qui bondit sur les roches. Nous admirons le travail, nous constatons la perfection de l'imitation, mais nous cherchons en vain l'émotion que la nature nous donne et dont l'art doit se faire l'interprète.

Cette finesse méticuleuse est incompatible avec la vie. Même dans les objets inanimés, elle interdit à l'esprit toute rêverie en soulignant

impitoyablement chaque détail. M. Desgoffe en est la preuve. Quand il peint du métal ou du verre, l'exactitude absolue des formes, la justesse étonnante des teintes, produisent une véritable illusion. Mais veut-il introduire dans son tableau un fruit ou une pièce de gibier, l'illusion disparaît, car ce fruit ou ce gibier semble être aussi en métal ou en verre. Combien nous préférons la manière large et franche dont M[me] Louise Darru a peint ses *Chrysanthèmes!* Je ne sais si elle copie exactement, mais elle exprime, et c'est là ce qui distingue un tableau d'un trompe-l'œil.

Le genre de peinture qu'on appelle *nature morte* s'applique à deux ordres de tableaux très-distincts. Il peut être essentiellement décoratif: c'est de cette façon que le comprend M. Chabal-Dussurgey dans son beau *Vase de fleurs* exposé dans le salon d'entrée, ou M. Petit dans ses *Fleurs de printemps*. Il peut aussi n'avoir d'autre raison d'être qu'une reproduction fidèle et intelligente de la nature. Tels sont les *Poissons de mer* de M. Vollon, la plus surprenante peinture qu'on puisse voir dans ce genre. Nous ne nous arrêterons pas longuement sur ce tableau, parce que toute description serait absolument superflue. D'ailleurs il est temps de clore notre revue des tableaux.

Nous avons commencé en parlant du *Dernier jour de Corinthe*, de M. Tony Robert-Fleury : le jury lui a décerné la grande médaille d'honneur, et si on nous demandait quel est *le plus beau tableau* du Salon, nous voterions sans hésiter comme le jury; par contre, si on nous demandait quel est *le mieux peint*, nous désignerions celui de M. Vollon. C'est donc par lui que nous terminerons cette étude sur l'exposition de peinture.

X.

L'exposition de sculpture présente peut-être dans son ensemble une moyenne moins forte que celle de la peinture; mais elle se distingue par plusieurs ouvrages très-remarquables qui lui donnent un grand intérêt. L'art statuaire a le singulier privilége de ne pas supporter la médiocrité. Un talent facile suffit à un peintre pour faire un tableau agréable ; la sévère sculpture a des visées plus hautes, et comme elle est peu accessible à la masse du public et qu'elle n'a de raison d'être que par les plus hautes qualités de l'art, ceux qui savent l'apprécier ont le droit de se montrer exigeants avec elle. Une statue n'exprime que par la forme; aussi l'accent individuel est-il beaucoup plus rare dans la sculpture que dans

la peinture, où la couleur et l'effet offrent tant de ressources aux tempéraments portés vers l'art pittoresque. Dès la première vue on reconnaît de qui est un tableau; il n'en est pas de même dans la statuaire, qui offre d'ailleurs beaucoup moins de variété par le choix des sujets. Le nu et la draperie étant en quelque sorte des uniformes obligés pour la plupart des statues, il n'est pas étonnant que les sujets empruntés à l'antiquité, si rares maintenant dans les tableaux, se retrouvent encore dans la sculpture, art païen s'il en fut, qui vit dans la tradition et s'accommode assez mal de nos fantaisies modernes.

La sculpture monumentale doit appeler la première notre attention. Il est assez difficile de juger, dans une exposition, d'une statue décorative; car, indépendamment des lois particulières à la sculpture, elle est obligée de satisfaire aux conditions que lui impose son association avec l'architecture. Un ouvrage qui, au Salon, aura produit un certain effet, pourra paraître très-différent lorsqu'il occupera la place qui lui est destinée et qu'il sera vu à une distance toute différente. En exposant un fragment de l'Apollon colossal qui couronne le nouvel Opéra, M. Millet a voulu seulement nous faire part du soin qu'il a apporté à l'exécution d'un morceau dont les détails se trouvent perdus à la prodigieuse hauteur où sa statue est placée dans le monument qu'elle décore. On voit sur le piédestal une photographie du groupe dans son entier; il forme une très-belle silhouette, mais il est impossible d'en porter un jugement au point de vue décoratif sans étudier le rôle qu'il joue dans l'édifice, ce qui nous entraînerait hors de notre cadre qui est restreint à l'exposition. M. Millet a exposé en outre une statue en pied d'après une petite fille, qui se distingue par une grande naïveté de forme et de tournure.

Le *Pérou* de M. Cugnot est aussi une statue qui fait partie d'un monument. Plus heureux que M. Millet, M. Cugnot a pu exposer son bronze à une hauteur analogue à celle qu'il doit occuper à Lima, dans le monument élevé en souvenir de la victoire de Callao. Cette victoire ne devait pas rappeler l'idée d'une attaque ou d'une conquête, mais d'une défense. Aussi l'artiste a-t-il mis une épée courte dans les mains de sa *République du Pérou*, pour exprimer la lutte corps à corps, et lui a-t-il donné une allure très-militante et nullement provoquante. La figure est majestueuse, d'une grande tournure, et l'ample draperie qui la couvre accompagne très-bien son geste fier et sculptural. Le *Retour d'une fête à Bacchus*, du même artiste, est un jeune satyre chancelant par l'ivresse qui marche accompagné de sa panthère.

On remarquera que si les femmes nues sont très-fréquentes au Salon

de peinture, les sculpteurs, depuis quelques années, paraissent préférer les figures d'adolescents. *Le Vainqueur aux combats de coqs*, de M. Falguière, qui a déjà figuré en bronze à une autre exposition, reparaît en marbre à celle-ci. Certes, personne ne se plaindra de retrouver cette charmante statue, dont l'attitude rappelle vaguement le *Mercure* de Jean de Bologne, mais qui se distingue entre toutes par un vrai sentiment des chairs jeunes et des palpitations de la vie. C'est un garçon de quinze à seize ans, qui court d'un joyeux élan, emportant comme un triomphateur le fier oiseau, qu'il regarde en souriant. Cette figure agile et courante produit l'illusion de la vie, malgré la froideur naturelle au marbre, et en admirant la souplesse du jeune garçon on est tenté de s'associer à sa joie si franchement exprimée.

C'est une pensée du même genre qui a inspiré le *Jeune Gaulois*, de M. Baujault, qui pousse un cri de joie en levant le gui sacré qu'il tient dans sa main droite. Le corps du jeune homme est d'une vérité saisissante, et la tête a du caractère. Malheureusement, une bouche toute grande ouverte n'est jamais heureuse en sculpture. C'est un art calme par excellence, et plutôt noble qu'expressif. La contraction des traits du visage répugnait aux sculpteurs de l'antiquité, et si les sculpteurs modernes se donnent à cet égard plus de liberté, il y a toujours une limite qu'il est dangereux de dépasser. Un fait important à noter, c'est que la plupart des sculpteurs tendent à s'éloigner des principes de la statuaire antique pour se rapprocher de ceux de la Renaissance italienne. Dans le caractère des formes, ils s'attachent à rendre la vérité individuelle plutôt que la vérité typique. L'art antique procédait par simplification, et les tressaillements de la vie sur l'épiderme étaient moins accusés que les grandes divisions géométriques du corps humain, qui en affirment les parties principales au détriment des accidents particuliers.

Parmi ceux que leurs études et leurs goûts rapprochent davantage de la manière de voir des anciens, M. Moulin est un des plus vaillants, et son *Enlèvement de Ganymède* nous a paru de beaucoup supérieur à tous ses précédents ouvrages. Le jeune garçon est debout près de l'aigle qui va devenir son ravisseur. La pose est simple, et les formes, souples et arrondies, n'ont pas les maigreurs habituelles à l'adolescence. Une réalité absolue eût été déplacée dans cet enfant que le maître des dieux veut ravir à la terre.

L'*Arion* de M. Hiolle, qui a obtenu la grande médaille d'honneur à l'exposition de sculpture, est un ouvrage extrêmement remarquable. Assis sur son dauphin, le poëte chante en s'accompagnant de sa lyre archaïque, et charme par ses accents le poisson qui lui fait traverser les mers.

L'attitude, aisée et gracieuse, fait bien comprendre le sujet. Tout entier à sa course périlleuse, Arion regarde l'animal monstrueux qu'il enlace dans ses cuisses. Le caractère de sa physionomie montre l'inspiration mêlée à l'inquiétude : il faut qu'il charme son étrange auditeur, il y va de la vie. Le caractère mesuré de l'expression, la simplicité de la pose, qui n'a rien de forcé, et la pureté du contour, qui de toutes parts présente une silhouette gracieuse, montrent un artiste ayant puisé aux vraies sources de l'art.

La grande dame qui signe ses ouvrages du nom de Marcello a fait, cette année, une tentative plus audacieuse que réussie. Sa *Pythie* ressemble bien plus à une sorcière du moyen âge qu'à la prêtresse inspirée d'Apollon. La Grèce n'a pas connu ces contorsions, et nous doutons que dans cette femme au type de négresse, qui se démène dans des convulsions épileptiques, elle eût reconnu la grande ivresse religieuse qui avait le don de l'avenir et rendait des oracles. Certes, nous sommes loin de contester le talent et l'effort dépensés sur ce bronze ; mais nous croyons que la sculpture n'est pas faite pour le mélodrame, et il y a presque un sacrilége à affubler d'un nom grec un cauchemar de l'an mil. Notre critique s'adresse à la statue et non au sculpteur, car si les audaces passionnées et les téméraires aventures exposent quelquefois à des chutes, elles sont aussi le témoignage de cette activité fiévreuse qui met à l'abri des banalités et des monotonies d'un esprit froid et compassé.

C'est un sujet terrible pour un sculpteur que cette folie solennelle d'une Pythie en délire qui proclame les arrêts du Destin. Pourtant, il y a là quelque chose d'émouvant et de terrible, bien fait pour tenter un artiste. Ancien élève de l'École de Rome, et nourri de la moelle des statues antiques, M. Arthur Bourgeois a fait la même tentative que M. Marcello, dans un style tout autre néanmoins, et son marbre, qui n'a pas la désinvolture du bronze dont nous avons parlé, présente plus de chaleur véritable et part d'un point de vue bien plus élevé. La Pythie de Delphes, assise sur son trépied sacré, et exaltée par le dieu qui parle en elle, est en proie à une ivresse grandiose et lyrique ; tout son corps s'anime, et, d'un accent inspiré, elle prédit l'avenir. L'austérité tragique de son mouvement n'a rien de contourné ni de pénible, et sa fureur rhythmée proclame des arrêts retentissants et solennels.

C'est aussi à l'antiquité que M. Rochet a demandé le sujet de son groupe où il associe le bronze, l'or et l'argent. *Cassandre, poursuivie par Ajax, se réfugie à l'autel de Minerve,* dont elle implore le secours avec un mouvement qui rappelle, en l'exagérant peut-être un peu, celui des



ARION, MARBRE, PAR M. HIOLLE.

ménades antiques. C'est un groupe bien conçu et dont la polychromie n'altère pas la gravité.

La fascination que les œuvres de Michel-Ange exercent sur les artistes qui vont à Rome se montre dans l'*Ève après le péché*, de M. Delaplanche. La mère du genre humain, affaissée sous le poids de sa douleur, est une femme puissamment taillée, dont les membres robustes et les formes opulentes répondent assez bien à l'idée que nous nous faisons de la grande aïeule. La crainte de la froideur a éloigné l'artiste du mode simple et tranquille de la sculpture grecque, et la crainte de la mièvrerie l'a fait tomber dans une certaine exagération michelangesque. Nous comprenons bien que, pour un sujet aussi passionné, M. Delaplanche n'ait pas été chercher dans l'Olympe antique une tradition de formes qui commande le calme et la tranquillité, et qu'il ait choisi pour guide le grand maître florentin qu'on a appelé le peintre de la Bible ; il nous semble toutefois qu'en cherchant la force et la passion il a un peu sacrifié la grâce féminine. Ce marbre tourmenté renferme pourtant des morceaux remarquables qui sembleraient plus beaux encore s'il y avait un peu plus de tenue dans le mouvement.

La *Somnolence* de M. Leroux est une figure nue extrêmement gracieuse de formes et d'un sentiment absolument moderne. Cette jeune femme entièrement nue se renverse sur un large siége, dans une pose un peu maniérée, mais qui n'est pas dépourvue d'élégance. Il y a beaucoup de langueur et de jeunesse dans cette belle dormeuse encore à demi plongée dans son rêve. C'est un sujet du même genre que M. Chabrié intitule *Rêverie d'enfant*. Ici, au lieu d'une femme voluptueusement étendue et dans toute la beauté de la jeunesse, c'est une petite fille nue qui, les yeux tout grands ouverts, poursuit son rêve enfantin. Cette figure a été récompensée. Ce n'est pas qu'elle soit d'une très-grande pureté de formes et de composition, car le mouvement des jambes est assez disgracieux, mais elle est conçue et exécutée avec une grande naïveté, et une traduction bien sincère a toujours du charme. Je n'en voudrais pour preuve que la *Brodeuse* de M. Dalou. Il n'y a rien là qui soit précisément élevé comme caractère ; cependant, la tête attentive et penchée est d'un sentiment charmant, et l'attitude, dans sa simplicité, a cette grâce pénétrante que donne une image finement traduite de la vérité. Nous espérons bien que nous reverrons ce joli modèle sous forme de statue.

L'amour est aussi une conception de l'antiquité ; mais le XVIIIe siècle, en s'en emparant, lui a fait subir une telle métamorphose qu'il est devenu méconnaissable. Le terrible enfant qui soumet tout à son pouvoir, les dieux comme les hommes, et que les bas-reliefs grecs représentent



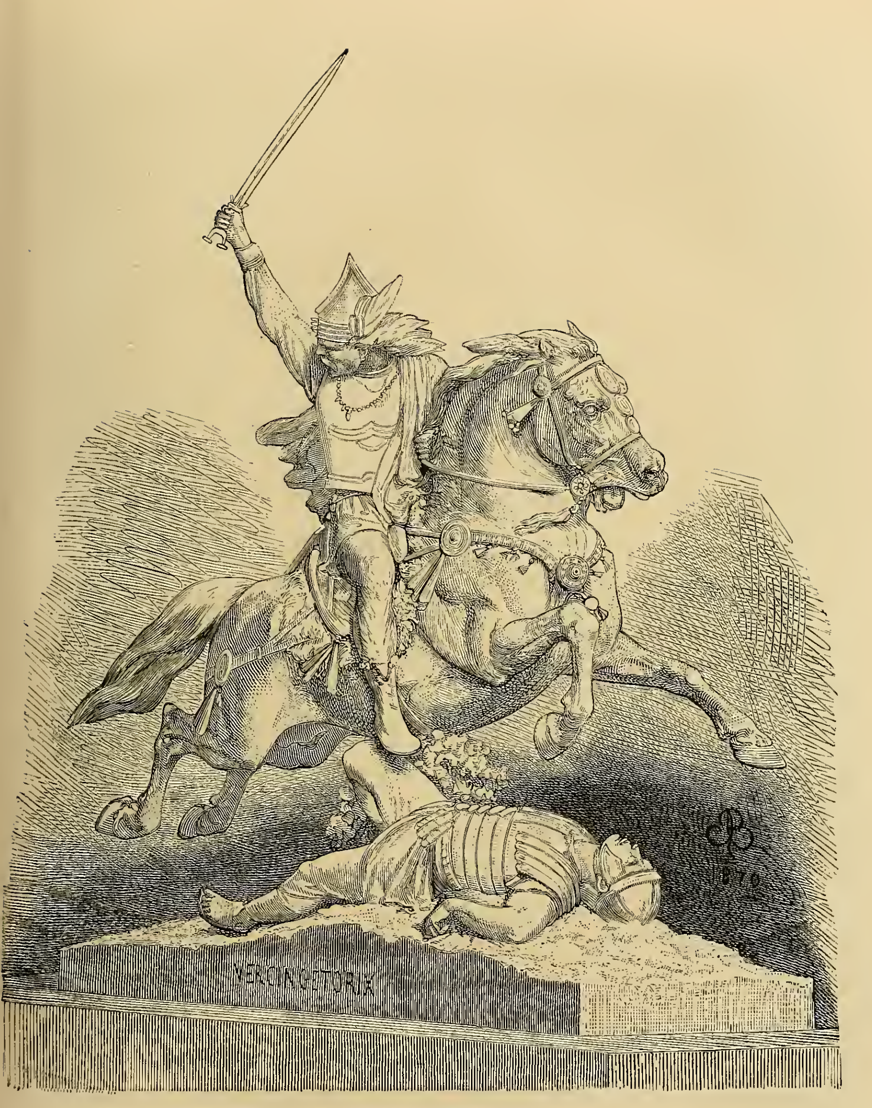
L'AMOUR, PAR M. LEHARIVEL-DUROCHER.

domptant les panthères ou brûlant le papillon, symbole de l'âme, au feu de son impitoyable flambeau, est devenu, de par l'esprit français, un petit drôle narquois et malicieux qui passe sa vie à faire des niches aux belles. M. Leharivel-Durocher nous montre Cupidon en train de nouer un bandeau sur les yeux d'une jeune fille qui se prête sans défiance à ce jeu périlleux. Prenons l'idée pour ce qu'elle est, une idée toute française, et examinons le groupe, qui est plein d'élégance. Il y a beaucoup d'abandon dans l'attitude de la jeune fille, et l'ensemble forme une silhouette gracieuse.

Notre héroïne nationale, *Jeanne d'Arc*, a inspiré à M. Chapu une statue conçue dans un mode sage et tranquille, où l'enthousiasme de la jeune visionnaire s'exprime sans fracas, mais avec une foi naïve. Assise sur le gazon, elle semble absorbée par les voix mystérieuses qui lui ordonnent de quitter son champ pour aller aux armées. La tête est bien gauloise, et, vue de profil, le mouvement de la statue est simple et gracieux; cependant, quand on la regarde de face, le bas du corps est enveloppé dans la robe d'une façon un peu lourde qui fait que le torse paraît surgir d'un sac. Ce n'est pas que les formes soient incorrectes ou disgracieuses, mais il manque un pli caractéristique pour déterminer les membres sous la draperie. Ce léger défaut, qui n'existe pas quand on regarde la figure par le côté, est d'ailleurs bien racheté par la beauté des parties nues et par l'expression du mouvement.

M. Frémiet, l'auteur de tant de statuettes amusantes, envoie un *Groupe de chevaux marins et de dauphins* en bronze pour la décoration d'une fontaine, et un portrait équestre de *Louis d'Orléans, frère de Charles VI*, destiné au château de Pierrefonds. Certes, nous sommes loin de méconnaître le charme pittoresque de ce cavalier tout cuirassé, dont la roideur archaïque n'est pas déplacée chez un châtelain qui va tenir la place d'honneur dans le manoir qu'il a élevé. L'exactitude archéologique est d'ailleurs loin d'être le seul mérite de ce bronze, où le cheval et le cavalier sont rendus avec infiniment d'esprit. Mais l'esprit est la qualité qu'on demande à une statuette, et M. Frémiet a beau grandir la proportion de ses ouvrages, il ne s'élève pas à l'art monumental. Je sais que la statuaire a horreur du costume et qu'un détail piquant l'effarouche et la gêne; néanmoins les maîtres ont su dominer les accessoires de toute la hauteur de leur style. La statue du condottiere Colleone, par Verocchio, est trop à l'aise sur une place publique pour qu'on la prenne jamais pour une statuette.

L'archéologie tourmente aussi M. Bartholdi, qui, pour son *Vercingétorix*, a mis à contribution le musée de Saint-Germain. Mais si toutes les



VERCINGÉTORIX, STATUE ÉQUESTRE, PAR M. BARTHOLDI

pièces qui lui ont servi peuvent se reconnaître l'une après l'autre, elles n'ont d'autre importance dans son œuvre qu'un certificat de véracité. Aussitôt la certitude historique acquise et prouvée, M. Bartholdi s'est bien gardé de les souligner; il s'est efforcé au contraire d'effacer l'érudit derrière l'artiste. Nous avons devant nous un chef gaulois qui galope sur un cheval d'une forte encolure, et, dans sa course rapide, s'élance par-dessus le cadavre d'un soldat romain gisant à ses pieds. C'est un groupe bien arrangé, pittoresque, plein d'entrain et de mouvement.

Le costume moderne est antipathique à la statuaire, et c'est une tâche singulièrement ingrate pour un sculpteur que de faire un portrait en pied. L'uniforme militaire est peut-être de tous nos vêtements celui qui est forcément le plus étriqué, parce que les plus petits détails y sont impérieusement prescrits, les proportions rigoureusement déterminées, et que la désinvolture pittoresque lui étant interdite, rien ne peut suppléer à l'ampleur qui fait défaut. Le talent parvient quelquefois à surmonter ces obstacles, et le *Bonaparte* de M. Guillaume en est la preuve. Ce n'est ni l'empereur, ni le général victorieux, que M. Guillaume a voulu rendre, c'est le jeune lieutenant d'artillerie dans la maigreur de ses premières années. Il est bien conçu, bien posé et bien exécuté : sa tête est sérieuse et pensive, mais sans exagération prophétique, et l'aisance de son maintien dissimule la roideur de son uniforme, qui est d'ailleurs exécuté avec liberté, malgré son exactitude.

Les bustes sont, comme toujours, fort nombreux à l'Exposition, et nous devons nous arrêter un moment devant celui que M. Carrier-Belleuse a fait d'après l'empereur. C'est un bronze qui a gardé toute la vivacité d'un premier jet. La tête est vivante, et si les traces de l'âge ne sont pas dissimulées, il y a dans ce visage une individualité bien tranchée qui la met, à notre avis, bien au-dessus de ces bustes fades et émoussés qu'on fait bien souvent d'après le même personnage.

Les tendances que nous avons signalées vers la sculpture italienne de la Renaissance se manifestent d'une façon bien visible dans le petit buste d'enfant qu'a envoyé M. Falguière. A la manière dont est modelée cette petite tête si fine et si naïve, on pourrait la rattacher à l'école de Donatello.

M. Carpeaux n'est pas de ceux qui se préoccupent de la Renaissance, encore moins de l'antiquité. Il se rattache pourtant à une tradition : l'art qu'il consulte n'existait pas avant le Bernin et s'est arrêté à Houdon. Son buste de *Mater dolorosa* a de l'expression ; nous préférons pourtant le portrait si vivant et si individuel qui est placé à côté : c'est dans des ouvrages de ce genre que M. Carpeaux est vraiment fort. Il ne



[illegible] DURAN [illegible] LEOPOLD FLAMENG SCULP

PORTRAIT DE MADAME ***

Salon de 1870.

[illegible] Beaux-Arts Imp A. Salmon, [illegible]

sent pas la vraie beauté, il ne soupçonne pas le style, il outre l'expression; mais il a le secret de faire palpiter la chair et de traduire la vie; et quand il doit représenter une jolie femme, au visage vif et spirituel, il s'en tire mieux que personne et fait un ravissant morceau : c'est ce qui est arrivé cette année.

Dans cette revue de l'Exposition, nous ne pouvions mentionner que bien peu d'ouvrages, et il y en a pourtant un grand nombre qui attestent des efforts dignes d'être signalés à l'attention publique. Obligé de nous restreindre et de passer sous silence bon nombre d'œuvres estimables à différents titres, nous avons dû surtout nous attacher à caractériser les tendances auxquelles se relient les principaux groupes d'artistes.

Dans notre premier article, nous avions appelé plus particulièrement l'attention sur certains ouvrages qui montrent un effort très-décidé, comme *le Dernier Jour de Corinthe*, de M. Tony Robert-Fleury, qui nous paraît le morceau capital du Salon; la *Salomé*, de M. Regnault, où la couleur est prise pour elle-même et indépendamment de l'effet, comme dans l'art oriental; le beau portrait de M. Carolus Duran, qui montre de la franche et solide peinture; la *Marguerite*, de M. James Bertrand, qui est surtout remarquable par l'expression. Dans le second, nous avons étudié la série nombreuse des peintres de genre et des paysagistes, et nous avons abordé la grave sculpture. Dans la peinture, malgré les tendances prépondérantes du réalisme, nous avons signalé une grande variété dans les manières de voir; notre école n'a pas l'unité qu'elle a eue à certaines époques, mais elle a une incontestable activité : ce qui la caractérisera dans l'histoire, ce ne sera pas l'enthousiasme et la foi, ce sera la recherche et la liberté.

Dans la sculpture les traditions sont plus vivaces, et elles sont aussi plus nécessaires, car les audaces d'un peintre seraient inacceptables dans une statue. Toutefois, la sculpture n'est pas ce qu'elle était il y a quarante ans. L'étude de la renaissance italienne semble absorber nos sculpteurs, et l'antiquité classique a moins d'adeptes qu'autrefois. En examinant nos statues, nous avons été séduit plus souvent par les frémissements de la vie et les délicatesses de l'épiderme que par le grand caractère de l'ensemble. Cependant on aurait tort de sonner l'alarme, car l'idéal est multiple dans ses manifestations. Ce qui est immuable, c'est le but de l'art, et si les Grecs sont éternellement nos maîtres, c'est qu'en prenant comme nous la vérité pour point de départ, ils ont compris que le chemin à suivre est une perpétuelle aspiration vers la beauté.

RENÉ MÉNARD.

LA COLLECTION ALBERTINE

A VIENNE

SON HISTOIRE, SA COMPOSITION



'ARCHIDUC Albrecht, en ouvrant libéralement son cabinet de dessins et de gravures aux amateurs et aux curieux de tous pays, a donné à cette collection privée le caractère d'un vrai musée public. Des reproductions diverses [1], notamment des photographies, ont répandu maint de ses chefs-d'œuvre dans l'univers entier, et tous les connaisseurs qui l'ont visitée depuis le commencement de ce siècle ont vanté la richesse et la beauté des monuments qui la composent.

Cependant jusqu'à ce jour cette collection importante n'a pas été l'objet d'un travail d'ensemble, et seul de tous les hommes du métier Waagen a publié sur elle une étude spéciale ; il lui a consacré soixante-quinze pages de son dernier ouvrage : *Les principaux Monuments d'art de Vienne* (1867), et a commis, à l'occasion, plus d'une faute de lecture et plus d'une erreur d'attribution. Il ne sera donc pas

1. *Copies lithographiées de dessins originaux de la collection de S. A. I. Mgr l'archiduc Charles*, publiées par Louis Fœrster. Vienne, Mannsfeld et C[ie]. École italienne; 80 planches ; écoles allemande et flamande, 72 planches. Des photographies de l'*Albertina*, faites sans choix assez rigoureux, ont été publiées par M. Jägermayer (1863 à 1866) par le *Musée autrichien pour l'Art et l'Industrie*, enfin par M. Braun de Dornach (1867, 1098 numéros).

sans intérêt de communiquer aux lecteurs de la *Gazette*, qu'ils soient de France ou d'autres pays, quelques notices exactes sur l'histoire et la composition de cet établissement jusqu'ici plus admiré que connu; nous essayerons de le faire aussi brièvement que possible, en nous aidant de documents originaux, et nous esquisserons successivement la fondation, le développement et l'état actuel de la Collection Albertine de Vienne.

C'est au duc Albert de Saxe que l'*Albertina* ou Collection Albertine doit son origine et son nom, et il est juste de dire quelques mots du fondateur avant d'aborder la description de l'œuvre. Le duc Albert, fils de l'électeur de Saxe, Frédéric-Auguste, qui fut roi de Pologne sous le nom d'Auguste III, naquit le 11 juin 1738. Il servit avec distinction dans l'armée impériale pendant la guerre de Sept Ans. Ensuite il se rendit à la cour de Vienne, et jeune, beau, spirituel qu'il était, il gagna rapidement la faveur et la confiance de l'impératrice Marie-Thérèse. Sa nomination au grade de feld-maréchal et à celui de gouverneur de la Hongrie prouva hautement le crédit dont il jouissait auprès d'elle. Son mariage avec l'archiduchesse Marie-Christine, fille aînée et fille préférée de l'impératrice, en fut un témoignage plus éclatant encore. Cette union, conclue le 8 avril 1766, lui donnait une femme supérieure, douée de quelques-unes des rares qualités de sa mère, et une grande abondance de biens terrestres; la dot de l'archiduchesse, une des plus brillantes dont l'histoire nous ait conservé le souvenir, contenait entre autres le duché de Teschen (Silésie), et le duc, ajoutant le nom du domaine à celui de sa propre patrie, porta désormais le titre de duc de Saxe-Teschen. De son côté, il offrait à sa jeune épouse un caractère noble et harmonieux, un esprit cultivé, imbu notamment de la littérature française du XVIII[e] siècle, et ce goût des arts qui était l'apanage de la famille électorale de Saxe.

Un voyage qu'il fit en Italie avec sa femme, en 1776, ne contribua pas peu à développer des facultés si heureuses. Il visita avec elle Rome, où venait de se lever l'aurore de l'histoire de l'art, et où un élève de Winckelmann, M. de Reifenstein, lui servit de guide, et, selon les propres expressions du duc, sut animer et poétiser à ses yeux ces ruines et ces décombres. Il devint un hôte assidu de la villa Albani, dont le propriétaire faisait encore les honneurs avec un empressement juvénile malgré ses quatre-vingt-un ans, et dont tous les trésors étaient encore intacts à ce moment. A Portici, une visite à la famille royale de Naples le mit en présence des fouilles de Pompéi, et tel fut son enthousiasme que le roi lui permit d'étudier ses collections, seul et à toute heure, et lui confia la clef des salles dans lesquelles elles

étaient renfermées. Quelques excursions à Pompéi, aux ruines de Pæstum, à Pouzzoles, à Baïes, aux îles et au Vésuve, et la société de l'ambassadeur anglais, Hamilton, achevèrent de confirmer la passion du duc. Un voyage à Turin lui fit connaître et admirer une partie des superbes tableaux flamands qui provenaient de la collection du prince Eugène. Mais ce n'est que lors de son séjour à Venise que nous trouvons les premiers éléments de la collection qui nous occupe. Quelques gravures modernes qu'il possédait paraissent avoir éveillé en lui le désir de former un cabinet et l'avoir engagé à confier, en 1774, au comte Jacques Durazzo, issu d'une famille patricienne de Gênes dont l'amour pour les arts était célèbre, et ambassadeur de l'empereur à Venise, le soin de réunir pour lui de vieilles estampes italiennes. Durazzo avait mis tant de zèle à s'acquitter de cette mission, que lorsque le duc vint à Venise deux ans après, pendant le voyage dont nous parlons, il trouva une suite de gravures nombreuse, bien classée, embrassant toutes les écoles de la Péninsule. Les titres des portefeuilles qui la renfermaient avaient été gravés par le jeune Adam Bartsch, et contenaient l'inscription suivante :

AUSPICIIS. FELICIBUS. LUBENTER.
OBSEQUENS. COM. JAC. DURATIUS. A. CÆSARE. APUD. VENET.
LEGATUS. PERFECIT. AN. MDCCLXXVI [1].

Une belle gravure en taille-douce d'après Maytens représente le comte Durazzo assis au milieu de ses portefeuilles [2].

Une autre circonstance encore exerça une puissante influence sur la passion naissante de collectionneur du duc Albert, je veux parler du décret qui le nommait (ainsi que sa femme) gouverneur des Pays-Bas (1780), en remplacement du feu duc Charles de Lorraine. Pendant une période de près de dix ans, résidant tantôt à Bruxelles, tantôt dans le château de plaisance qu'il s'était fait construire à Laeken, il vécut dans ce second centre de la vie artiste moderne et dans l'intimité de tous les chefs-d'œuvre de l'école flamande. Mais il ne trouva pas cette existence calme et heureuse que l'impératrice, morte peu de temps avant son départ pour les Pays-Bas, croyait lui avoir assurée. Les conflits et les agitations que les réformes de Joseph II causèrent dans le Brabant ne contribuèrent pas peu à compliquer la tâche politique des gouver-

1. Voir Benincasa, il conte Bartolommeo : *Descrizione della Racolta di stampe di S. E. il sig. conte Jacopo Durazzo*, Parma 1784, in-4°.

2. Dans cette gravure, la tête seule est l'œuvre de Schmutzer; le reste a été exécuté dans l'atelier de Wagner, à Venise.

neurs ; ils les mirent à différentes reprises dans la situation la plus pénible, jusqu'à ce que les progrès de la révolution française rendirent impossible leur séjour à Bruxelles (18 novembre 1789). Plus l'horizon politique devenait sombre et menaçant, plus le duc Albert recherchait ces jouissances nobles et calmes que lui offraient les livres et les objets d'art. Son talent de connaisseur, sa haute position, l'éclat de sa fortune, lui permirent de réunir sur les lieux mêmes une collection de dessins de maîtres néerlandais dont on chercherait vainement la pareille. Il trouva peut-être même un auxiliaire dans les troubles publics de l'époque, et dut à l'inquiétude générale, qui poussait une foule d'amateurs à se défaire de leurs trésors, de pouvoir recueillir une moisson aussi ample. Un voyage qu'il fit à Paris en 1786 servit sans doute aussi à accroître ses richesses.

Après maintes vicissitudes, après une longue pérégrination en Allemagne, les derniers gouverneurs impériaux de la Belgique, le duc Albert et son épouse, retournèrent à Vienne, abattus par l'adversité. A l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold II à Francfort, ils adoptèrent et instituèrent pour héritier le troisième fils de l'empereur, l'archiduc Charles, alors âgé de dix-neuf ans. En 1794, le duc Albert céda encore une fois à la voix de la patrie, comme feld-maréchal de l'empire ; mais dès l'année suivante il donna sa démission. La politique et la guerre lui avaient également peu souri. C'était un penseur, non un homme d'action. Au lieu de n'envisager que l'intérêt pratique et les exigences immédiates d'une question, il en examinait longuement toutes les faces, il en approfondissait les causes et les conséquences, et avec leur connaissance venaient la réflexion et l'hésitation. Tel il se montre à nous à chaque page de ses Mémoires; la science du monde et la maturité du jugement qui y règnent en feront longtemps encore une source précieuse pour l'histoire contemporaine. S'il avait vécu dans une ère plus calme et plus paisible, s'il avait pu choisir sa voie lui-même, il aurait été capable plus que tout autre de faire prospérer le pays confié à ses soins, et d'assurer aux institutions dignes d'intérêt un développement fécond et régulier. Au milieu des orages de sa génération, en face de cet enfantement sauvage de l'état de choses moderne, cet homme si doux et si mesuré se sentait impuissant, et, désespérant de rien édifier par lui-même, il refusait également de se faire l'exécuteur impitoyable des ordres violents et passionnés des autres. Ce fut donc avec une vraie résignation qu'en retraçant dans ses Mémoires l'histoire de sa retraite de l'armée il écrivit[1] les

1. En français.

paroles suivantes : « C'est ainsi que j'ai terminé, non sans peine, je l'avoue, la carrière que j'avais suivie avec zèle et avec passion depuis ma jeunesse, pour vouer les années qui me restent à passer en ce monde à une vie moins agitée. »

De ces années « moins agitées », le duc devait encore en passer vingt-six « en ce monde ». Il les consacra presque exclusivement à ses collections. La mort de sa compagne le jeta sans partage dans le culte de l'art. Ce fut en 1798 qu'il perdit cette femme aux sentiments si nobles et si délicats à laquelle il était uni non-seulement par les liens du mariage, mais aussi par les liens d'une sympathie rare à la cour des grands et même dans la vie commune. Une série d'aquarelles et de miniatures de l'*Albertina,* soigneusement exécutées, nous montre à quel point elle partageait les goûts de son mari, et avec quel succès elle cultivait l'art; un excellent portrait d'Alexandre Roslin (gravé par Bartolozzi), dans les appartements de l'archiduc Albrecht, nous a transmis cette physionomie brillante et gracieuse, et cette main mignonne dont la beauté était célèbre.

Dès avant la mort de l'archiduchesse, le duc avait fait son habitation (juin 1795) du palais situé sur le bastion des Augustins, que Marie-Thérèse avait acquis dans le temps de la succession du comte Sylva Tarucca, et il y avait installé, en y ajoutant un étage de l'ancien couvent, sa bibliothèque si précieuse et ses collections d'art inappréciables. Des témoins oculaires racontent encore comment le vieillard passait ses jours dans ce milieu sacré, depuis l'aurore jusqu'aux heures les plus avancées de la nuit, et ne donnait à ses repas et à ses promenades que le temps strictement nécessaire. Les savants et les artistes de passage à Vienne le trouvaient toujours là, occupé du classement et de l'agrandissement de ses richesses. Les sommes qu'il dépensait pour elles étaient énormes; ce n'est que par l'immensité de ses sacrifices que l'on peut expliquer comment un seul homme a pu réunir une collection si considérable et si précieuse. Et cependant, telle qu'on la voyait alors, elle ne formait plus qu'une partie du tout, diminuée d'une portion importante relative aux Pays-Bas; dans la traversée de Belgique à Hambourg, en 1792, le navire chargé des ouvrages les plus rares de la bibliothèque et de la collection artistique du duc avait sombré sur la côte de la Hollande, et les chefs-d'œuvre qu'il contenait avaient péri sans retour. Des citoyens des Pays-Bas travaillèrent en partie à réparer cette perte si regrettable pour le duc et pour leur patrie. Les premiers auxiliaires du duc dans son entreprise colossale furent des Flamands, comme nous le prouvent leurs noms, Rousseau, Cantineau, Vanbœckhout, Lefèvre.

Tandis que le duc de Saxe-Teschen faisait élever à la duchesse, dans

l'église attenante des Augustins, le célèbre mausolée de Canova (1805), le chef-d'œuvre du maître, il s'assurait à lui-même par ses collections un monument plus beau encore. Ce n'était pas seulement la vanité ou un amour égoïste de l'art qui lui faisait réunir ces merveilles, c'était aussi le désir de les faire profiter à la diffusion du beau, de les conserver même après sa mort à la science et à ses concitoyens, et de les livrer à la vue et à l'étude du grand public. Nous sommes donc en droit de nous étonner du silence absolu que les journaux de l'époque gardèrent sur la vie et les travaux du duc Albert de Saxe-Teschen, lorsqu'il mourut, le 10 février 1822, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans; et si aujourd'hui nous avons insisté, un peu longuement peut-être, sur cette personnalité si sympathique, nous n'avons fait qu'acquitter une vieille dette d'honneur envers le fondateur de l'*Albertina,* qui fut plus qu'un collectionneur, qui fut un bienfaiteur de l'humanité.



Avant de décrire la collection formée par le duc Albert, nous devons dire à nos lecteurs qu'elle se compose de deux parties différentes par leur nature, leur étendue, leur importance et leur classement: de la collection de dessins et d'aquarelles, de la collection de gravures sur cuivre et sur bois et d'eaux-fortes.

La première de ces deux parties, bien qu'inférieure à l'autre au point de vue numérique, offre le plus d'intérêt, d'abord parce que chaque dessin de maître forme une œuvre unique, et que les dessins de valeur sont toujours rares; en second lieu parce que peu de collections atteignent la même importance qu'elle. Celles de Paris (35,544 dessins) et de Florence (22,000) la dépassent; toutes les autres, surtout celles de l'Allemagne, doivent lui céder le pas. Ce n'est pas seulement le chiffre si respectable de 16,000 dessins, et ce n'est pas seulement le choix si judicieux de ses pièces, qui assignent à l'*Albertina* ce rang éminent, c'est encore la proportion vraiment étonnante qui y règne entre les différentes écoles, c'est son équilibre si parfait. L'*Albertina* ignore ces prédilections locales ou capricieuses qui accordent une importance exagérée à l'une ou l'autre école; sa position a quelque chose d'international, et le tableau qu'elle nous offre du rôle de chacune des nations modernes dans le développement historique de l'art est aussi complet que fidèle; toutes

les tendances y sont représentées, alors même que chacun de leurs coryphées n'y compte pas des œuvres hors ligne.

Au sommet de l'*Albertina* brillent quelques astres de première grandeur, dont l'éclat n'est éclipsé par celui d'aucune collection, et si nous nous attachons, par exemple, aux deux plus grands maîtres de la peinture méridionale et de la peinture septentrionale du xvie siècle, à Raphaël, à Dürer, nous y trouvons leur nom sur une série de monuments vraiment uniques.

Les portefeuilles renfermant les dessins de Dürer ne balancent pas seulement la valeur de tous les dessins du maître que possèdent les autres collections publiques ou privées de l'Europe, ils occupent, même dans la collection Albertine, une place à part, grâce à la certitude de leur provenance et à l'authenticité de la presque totalité des 164 pièces qui les remplissent. En effet, la plupart de ces dessins ne sont rien autre chose que le noyau de la célèbre collection de Dürer de l'empereur Rodolphe II, et nous pouvons poursuivre leur histoire jusque dans la succession même de leur auteur. Ils appartenaient à Willibald Imhof l'aîné (1519-1580), le petit-fils de Willibald Pirkheimer, et se trouvaient entre ses mains par l'acquisition qu'il en avait faite des héritiers, amis et élèves de Dürer, et non par héritage de son grand-père, comme on l'affirme généralement. — Il suffit de lire l'inventaire exact fait après la mort de Pirkheimer pour se convaincre que ces dessins ne figuraient pas dans sa succession. — Bientôt après le décès de Willibald Imhof (1588), et à l'encontre des dispositions de son testament, sa veuve et ses fils entrèrent en pourparlers avec l'empereur Rodolphe II, au sujet de la cession de ces reliques si précieuses; ils ne se virent offrir en échange rien moins que la seigneurie de Petschau, en Bohême. Cette libéralité ne doit pas nous étonner de la part de ce monarque; n'est-il pas le même que celui qui a fait transporter de Venise à Prague, sur les épaules de quatre hommes, le tableau de Dürer, appelé la *Fête des Rosaires*, afin de ne pas l'exposer au cahotement d'une voiture! (marque de sympathie que cette œuvre délicieuse n'avait pas reçue avant lui, car Dürer la peignit à Venise en 1506, pour 110 florins seulement, et qu'elle devait également ignorer après lui : en 1782, elle fut vendue publiquement à Prague avec d'autres « vieilleries », par ordre de Joseph II.)

Quoi qu'il en soit, au moment dont nous parlons, Rodolphe II ne conclut pas le marché avec les Imhof, et ce ne fut que plus tard qu'il entra en possession du portefeuille contenant les dessins en question. Vers la même époque, il traitait aussi de l'acquisition d'un volume in-folio rempli de plus de deux cents dessins de Dürer et d'autres artistes, pro-

venant de la succession du cardinal Granvelle, et, quoique les renseignements précis nous manquent sur cette affaire, on est autorisé à croire qu'il incorpora également cette seconde série à ses collections [1]. Ses successeurs firent soigneusement conserver ces œuvres précieuses dans le Cabinet impérial des Beaux-Arts de Vienne (aujourd'hui la Chambre du Trésor), et c'est dans ce cabinet que l'empereur Ferdinand III en personne les fit voir au peintre Sandrart. En 1783, la collection, forte encore de 371 numéros et reliée en deux volumes, fut transférée à la Bibliothèque impériale de Vienne. La tradition qui veut que le duc Albert ait reçu en cadeau de l'impératrice Marie-Thérèse les dessins de maîtres de cette bibliothèque est complétement erronée; il ne les obtint qu'en 1796 (par décret impérial du 8 juillet), sous le gouvernement de François II, et sur sa proposition de donner en échange de cette collection, qu'on ne voulait pourtant pas augmenter, un choix considérable de gravures. Parmi eux se trouvaient notamment tous les Dürer, à l'exception d'un seul, qui fut laissé à la Bibliothèque [2]. Malheureusement, par suite du goût alors régnant, ils ne trouvèrent pas tous une place définitive à l'*Albertina*, et ne demeurèrent pas tous réunis; mais, pareils aux livres de la Sibylle, ceux qui restaient à notre collection valaient bien le prix demandé pour le tout.

En tête de ces dessins figure ce portrait si naïf et si gracieux que Dürer a fait de lui-même à l'âge de treize ans, avec cette inscription, ajoutée plus tard : « J'ai fait ce portrait d'après moi-même, en me regardant dans une glace, en l'an 1484, alors que j'étais encore enfant. — Albrecht Dürer. » Puis viennent les esquisses du temps des voyages qu'il fit pour compléter son apprentissage, et parmi elles ces merveilleuses copies de gravures de Mantegna (1494); les ravissants costumes de dames de Nuremberg (1500), dignes pendants des *Dames bâloises* de Holbein; la gracieuse *Madone* entourée d'animaux divers, au milieu d'un paysage (gravée par Gilles Sadeler); le *Lièvre captif* (1502), si souvent reproduit, merveille d'exécution, que surpassent, s'il est possible, les miniatures représentant la *Corneille bleue morte* et *Son aile* (1512); enfin le *Bouquet de violettes*, dont l'artiste semble avoir fixé sur le papier le parfum en même temps que la couleur. Sandrart déjà proclamait la célèbre *Passion verte* (ainsi nommée

1. Voir Louis Urlichs : *Documents sur l'histoire des aspirations artistiques et des collections de l'empereur Rodolphe II* (*Zeitschrift für bild. Kunst*, t. V, 1870, p. 136 et seq.). Nous devons remercier tout particulièrement le savant professeur de Wurzbourg de la publication des découvertes si intéressantes qu'il a faites dans les archives de Vienne.

2. Voir à ce sujet la *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1869, p. 78 et 86.

à cause du fond vert du papier des douze pièces qui la composent) le chef-d'œuvre de toutes les suites analogues, et avec raison, car aucune d'elles ne montre une conception aussi puissante et aussi originale. Elle a été terminée plus tôt que les autres, et elle appartient tout entière à l'année 1504, quoi qu'en disent différents auteurs, qui partagent le doute élevé sur cette date par F. Kugler. Nous trouvons ensuite une série d'études remarquables pour les tableaux peints à Venise (1506); la composition primitive du tableau aujourd'hui si endommagé de la galerie du Belvédère, le *Massacre des Dix-Mille.* (Cette dernière pièce provient du cabinet Crozat et a été gravée par M. de Caylus.) Quant aux études au pinceau, sur papier vert, du maître, elles laissent derrière elles toutes les productions analogues. Elles ont presque toutes servi pour les apôtres de l'*Assomption,* peinte en 1508, sur la commande de Jacques Heller, de Francfort, et offrent un intérêt d'autant plus grand, que ce tableau, un des plus beaux du monde, a, comme on sait, péri à Munich, dans un incendie, en 1674. Parmi des portraits excellents de Dürer on remarque celui de l'électeur Albert de Mayence, d'après lequel notre artiste a exécuté la célèbre gravure appelée *le Petit Cardinal* (B. 102). L'original, à la mine d'argent, du second portrait de ce protecteur de Dürer (également gravé par lui, B. 103), appartient au Louvre (n° 500 du catalogue : « Portrait de moine, etc. »). Citons encore l'esquisse magistrale de la gravure sur bois : *Ulrich Varnbühler,* et ce portrait unique du souverain bien-aimé de notre maître, portant l'inscription suivante : « Ceci est l'empereur Maximilien, lequel moi, Albrecht Dürer, j'ai pourtrait à Augsbourg, à l'étage supérieur de son palais, dans sa petite chambre, en l'année où l'on comptait 1518, le lundi après Saint-Jean-Baptiste. » En dernier lieu, nous mentionnerons l'esquisse pour *l'Accusation d'Apelles,* destinée à la salle de l'hôtel de ville de Nuremberg, des vues de Nuremberg, d'Anvers et d'autres lieux. Le dessin à la plume, que reproduit notre gravure sur bois, l'*Adoration des mages,* est de l'an 1524, et appartient par conséquent à la dernière période du maître. Comme il s'occupait presque exclusivement alors d'études théoriques et de travaux littéraires, il ne produisait que fort peu de dessins, mais il leur imprimait un tel caractère d'élévation et de dignité, que l'artiste y paraît céder la place au penseur.

Il sera du plus grand intérêt, pour les admirateurs de Dürer, de comparer ce dessin avec le charmant petit tableau de la tribune de Florence, daté de 1504, d'une conservation si parfaite. Dans les deux, même sujet et composition presque identique. Et cependant, quelle différence dans leur conception, dans leur essence intime, et quelle



F.W.BADER.WIEN.

ADORATION DES MAGES, PAR ALBERT DÜRER.

longue route Dürer n'a-t-il pas faite dans les vingt années qui séparent l'un de l'autre! Ne croirait-on pas qu'en proie à une lutte intérieure, acharnée, et en quelque sorte dominé par le souvenir de ce tableau exécuté au prix de tant d'efforts, il voulait se corriger lui-même dans ce dessin, qui forme comme une réminiscence lointaine?

De la succession de Dürer provient aussi cet étonnant dessin à la sanguine de Raphaël, que Passavant regarde comme une étude pour le capitaine de la *Bataille des Sarrasins*, et sur lequel Dürer lui-même écrivit ces mots : « Raphaël d'Urbin, qui fut grandement estimé par le pape, a fait ces figures nues et les a envoyées à Albrecht Dürer, à Nuremberg, pour lui faire connaître sa main. »

MORIZ THAUSING.

(*La fin prochainement.*)



LA HALLE ÉCHEVINALE DE LILLE

PAR M. JULES HOUDOY [1]



'Exploration des archives de Lille a fourni à M. Jules Houdoy un intéressant volume sur la halle échevinale de cette ville. Il y est question de la construction, des transformations et de l'embellissement de l'ensemble de bâtiments qui, à partir du XIIIe siècle jusqu'au XVIIe, furent le centre de la vie municipale dans la puissante cité flamande. Ce livre se divise en deux parties : une notice historique et des documents.

La notice historique résume les documents en y ajoutant des renseignements puisés à d'autres sources, renseignements nécessaires pour faire comprendre les progrès et les nécessités des travaux, ainsi que les faits historiques qui s'y rattachent.

L'édifice primitif, construit vers 1235, reçut des agrandissements successifs, durant tout le moyen âge, suivant l'accroissement des richesses et des besoins de l'administration de la cité. Mais c'est vers 1350 seulement que l'on voit apparaître dans les documents des renseignements qui nous intéressent. Ceux-là concernent les artistes ainsi que les travaux d'art et même de mécanique, car il y est souvent question de l'établissement, de la restauration et de l'embellissement d'une horloge qui semble avoir été le grand souci du Magistrat de Lille.

En 1424, la halle, agrandie et complétée suivant un marché dressé sur plans, reçoit une nouvelle façade décorée de « tabernacles » abritant des statues de « franche pierre » et recouverte d'un haut comble à lucarnes terminé par une « festissure » de plomb doré.

En 1442, on en fait surgir un de ces hauts beffrois qui sont l'orgueil des cités flamandes. Celui de Lille était d'une forme étrange, étant composé, au-dessus d'une tour de maçonnerie antérieurement construite qui montait jusqu'au niveau du faîte, d'une flèche de charpente interrompue par une boule que surmontait une seconde flèche en forme de poire allongée, suivant un modèle que certaines villes flamandes ont encore conservé et qui semble emprunté aux minarets de l'Orient. La boule contenait le

1. Un volume grand in-8o de 114 pages, avec deux planches. Lille et Paris, 1870.

mouvement de l'horloge. La poire renfermait les cloches de la ville et, plus tard, le carillon, dont les timbres étaient abrités derrière des auvents percés à sa base et protégés par des frontons couronnés de girouettes aux armes du duc, de la duchesse, etc.

Mais ce beffroi n'était guère solide, et, malgré les travaux de restauration qu'il avait reçus au commencement du xvie siècle, en même temps que l'on restaurait la façade de la halle, il fallut reconstruire le tout à la fin du même siècle.

Cette reconstruction de la façade, en 1595, paraît avoir motivé un concours dont Jehan Fayet, maître des œuvres de la ville, sortit vainqueur. Mais, pendant le cours des travaux, son œuvre ayant semblé « mal proportionnée de haulteur et nullement de haulteur ordinaire qui se faut suivant l'art d'architecture », un concurrent, Me Mathieu Baullin « ingéniaire » proposa un nouveau projet qui fut renvoyé devant une commission chargée de l'examen de la question. Jehan Fayet proposa d'ajouter un troisième étage sans changer les proportions des deux premiers dont les pierres étaient déjà taillées, et le Magistrat décida qu'on se contenterait de surmonter la façade d'un pignon orné et percé de fenêtres, accompagné de lucarnes de pierre, le tout édifié au-dessus de la corniche.

M. Houdoy a donné une élévation de cette dernière façade depuis longtemps altérée et définitivement démolie, mais qu'il a fait restaurer sur le papier en s'aidant des éléments que fournissent les maisons de la même époque que la ville de Lille possède encore.

Au xviie siècle, il fallut démolir le beffroi dont l'horloge fut reléguée dans la tour d'une église, puis le Magistrat se transporta dans l'ancien palais du Rihour, construit par Philippe le Bon. L'ancienne halle échevinale, témoin et symbole des vieilles libertés municipales, disparaissait en même temps que les libertés que Louis XIV ne respecta guère. Vendue par lots, elle fut peu à peu altérée dans son ensemble et démolie dans certaines de ses parties.



Les documents relatifs à la décoration des salles, dont l'ensemble assez confus était affecté aux différents services municipaux, nous donnent des noms d'artistes et mentionnent les travaux pour lesquels ils reçoivent une rémunération. On y voit, comme dans les pièces publiées par le comte Léon de Laborde sur les arts à la cour des ducs de Bourgogne, quelle position singulière était celle des artistes jusqu'à une époque assez avancée de la Renaissance. C'étaient surtout des artisans, tenant boutique et, comme les peintres vitriers d'aujourd'hui, « faisant tout ce qui concerne leur état ».

Ainsi nous trouvons, en 1398, un certain Jehan Collebaut « peintre » occupé à faire un « tabliel » dans la halle des échevins, ainsi que deux écus aux armes de la ville, en même temps qu'il s'occupe de dorures sur les menuiseries.

En 1407, l'horloge qui « n'était pas bien ordonnée » ayant été visitée par le maître de celle de la ville de Lens, et le Magistrat s'étant décidé à y faire d'importantes réparations dont le détail doit intéresser les historiens de l'horlogerie, le cadran reçoit aussi sa part de restaurations. Willaume Liedet est chargé de le peindre « bien et suffisam-

ment de plusieurs couleurs dont la plus grande partie est de fin or de mouton » ; comme à Venise on aurait dit d'or de ducat.

Un globe mobile sur un axe, noir et blanc par moitié, figurait sur ce cadran les phases de la lune, car en 1409 Wallebain Delecroix « chiboulleur » taille une « ymaige de bos en forme de angèle en tabernacle par où l'ordenanche de la lune passe, et une estoille, le tout employé au cadran de ledite ville » que repeint encore Wille Liedet, avec l'ange et le tabernacle nouvellement ajoutés.

En 1424 on refit la façade de la halle, ce qui motiva une première dépense de XII deniers pour l'achat de « deux feuilles de papier de grand-fourme, pour faire molles et patrons de la devanture », preuve que les monuments du moyen âge n'étaient point bâtis au hasard comme on se l'imaginait naguère. Cette façade ayant été réédifiée en belles pierres de Bruxelles rejointoyées de plomb dans les parties délicates, comme les colonnes et les croisillons des fenestrages, la halle ayant été éclairée sur les combles de deux « fenestres flamenghes » : le préau attenant ayant été gazonné après que ses rosiers eurent été taillés; une nouvelle chapelle ayant été construite où les frères mineurs vinrent dire la première messe : les girouettes et les pinacles et les festissures à jour des combles ayant été repeints et dorés; les fenêtres de la halle étant garnies de « verrières pourtraictes d'ymaiges et tabernacles »; celles des combles de « blanque verrie » et de « tentes empesées de tourmentine et peintes à manière de voirie », nous trouvons, à la date de 1426, une mention assez extraordinaire.

« A Jehan des Godeaux, fèvre, pour l'accat à lui fait d'un tabliel cloant à foelles, point et figuré de le representation de Dieu et Notre Dame et autres sains à couleur à olle et à or, mis sur l'autel de la noefve capelle de la halle. VI l. »

A cette mention d'un tableau peint à l'huile, acheté d'un orfévre, en 1426; tableau qui pouvait avoir été acquis de quelque peintre flamand de l'école des Van Eyck, à peine morts, les comptes de la halle échevinale en joignent d'autres qui prouvent que ce genre de peinture était plus commun à cette époque qu'on ne le pense généralement. Ainsi, en 1448, Jehan Desbonnets, peintre et tailleur d'images, à Lille, est occupé de la seconde de ses industries à la bretesque (tribune extérieure) où les ducs de Bourgogne juraient à leur avénement, en présence du peuple assemblé, de maintenir intacts ses priviléges. Puis, comme la sculpture seule ne suffisait pas pour décorer un lieu si honorable, le même en « pourjette de poincture de vermeille à olle le comble, de jaune à olle les crêtes. » Enfin l'horloge revenant toujours dans les préoccupations du Magistrat, il peint « les compaignes autour du dit gadran de jaune à olle et fait une lune de fin or, le compas de la dite lune de noir à olle. »

En 1454, le même Jehan Desbonnets décore de peinture vermeille à l'huile, semée de fleurs de lys blanches, qui sont les armes de la ville, toute la salle des échevins; il complète cette décoration, qui comprend les écus du seigneur duc et de grandes inscriptions en lettres d'or, par l'exécution de « deux parqués de ouvraige de coulleurs à olle, l'un, le Cruchifiement de N. Seigneur, et l'autre, le Jugement. »

Cette dernière citation, qui nous montre l'emploi étendu que l'on faisait de la peinture à l'huile dès le milieu du XVe siècle dans les Flandres, nous ramène à signaler de nouveau la variété des travaux confiés à un même artiste. Ainsi après ce J. Desbonnets qui commence par être badigeonneur et qui finit par être peintre d'histoire ou d'ystoires, voici, en 1493, Thomas Tournemine occupé à repeindre les armoiries des rois de l'Espinette, en même temps qu'il badigeonne le lavabo de blanc à l'huile; puis, en 1509, à enluminer d'or, d'azur et d'autres couleurs la façade de la halle dont les cinq

statues de saints et les quatre effigies de princes viennent d'être, es unes restaurées, les autres refaites par Gillekin Reuzère et Jan Bernard, tailleur d'images. Th. Tournemine se montre plus tard capable d'exécuter des travaux où l'art intervient davantage. En 1532, il décore à l'antique, c'est-à-dire dans le style de la Renaissance, une chambre sur la halle au poisson, peinte de rouge tout couvert d'armoiries; puis en 1535, la chambre des peseurs, dont les murs sont rouges, semés de fleurs de lys blanches, avec « les armes de l'empereur timbrées et ung crucifix mis à la cheminée et le planquier desseure peint à l'anticque », mais à la colle. En 1536, il peint un Jugement dans la chambre aux orfèvres, décorée de vermillon, comme toutes les autres, avec plusieurs « baucqaiges ».

Les décorations exécutées en 1454 dans la grande salle étant ou en mauvais état ou passées de mode, M. Jean Prevost, qui vient de peindre un Jugement dans la salle des plaids, est chargé de représenter la Cène sur le manteau de la cheminée, de refaire toute l'ancienne décoration, de peindre sur le pilier de l'huis du conclave une Notre Dame, qui nous semble devoir être une statue, et de faire « la monstre et patron » des quatre cadrans de l'horloge qu'il n'a pas dû exécuter lui-même sur place. En effet, son serviteur Ph. Meslen est gratifié de XVI sols « pour avoir esté en grand danger et péril de sa personne tant par agitement des vents que autrement peindant les IV quadrans de l'orloge. »

Plus tard, à l'aurore du XVIIe siècle, le peintre Philippe Mesque est encore occupé de ces travaux multiples; car si, en 1589, il repeint or et blanc par moitié la fameuse lune du cadran, en 1607 il fait la besogne suivante dans la chambre des plaids : une bordure rouge et une fleur de lys blanche, le tout à l'huile, puis « un Dieu en croix avec la vierge Marie et S. Jehan, une montaigne, et derrière, un ciel avec un passaige dedans. »



A côté de ces renseignements sur la condition des peintres à la fin du moyen âge et pendant la Renaissance, nous en trouvons d'autres qui donnent quelques chiffres relatifs au prix des verrières de verre blanc et des verrières à sujets.

Les premières, en 1385, coûtent 10 gros, ou sols de compte, le pied carré; 7 sols en 1397, pour baisser à 6 en 1402. Quarante années après le prix est resté le même, mais le travail est différent, car il est question de 28 pieds carrés de verrières bordées et décorées de trois écus d'armoiries.

C'est en 1449 seulement qu'il est possible de faire une comparaison, le prix des blancs voirres étant descendu à 4 sols 6 deniers, pour 42 pieds carrés, tandis que 12 pieds carrés de verre ouvrés à l'image du Jugement dernier sont côtés à 10 sols le pied.

En 1424, de la verrerie pourtraicte d'images et de tabernacles, c'est-à-dire de figures sous des édicules figurés, placée dans la chapelle échevinale, avait été payée 20 sols le pied. Ainsi, en vingt-cinq ans, les prix semblent avoir baissé de 50 pour 100; mais il faut tenir compte de la différence possible de qualité et d'exécution des verrières.

Le verre blanc est descendu à 4 sols le pied carré en 1454.

Les documents relevés jusqu'en 1515 ne peuvent donner aucun renseignement. On trouve à cette date que « 12 verrières bordées, et mis à chacune verrière ung blanc rond, à tout un chapelet », c'est-à-dire le tout entouré d'une bordure, ont été payées à raison de 10 sols le pied carré.

Le style de la Renaissance s'introduit en 1531 seulement où 6 verrières, dont on ne donne pas les mesures, sont bordées à l'antique et coûtent 40 sols pièce.

En 1536, où l'on exécute de grandes restaurations dans la halle échevinale, on semble remplir de sujets les ronds laissés en blanc dans les panneaux de 1515. « A Jehan Bram, pour avoir rappointé (restauré) une verrière en la chambre des gardes d'orphènes (orfévres) : mis ung gran rond poinct de l'histoire du jugement avec une belle bordure autour du dit ront, tout VI pies demy — LXVIII [1] »; soit un peu plus de 10 sols le pied carré.

Enfin en 1596, après la dernière reconstruction de la façade, on pose 114 verrières formant 539 pieds carrés à 9 sols le pied, « et six armoiries de voire et peinture à compartiments allentour d'icelles au prix de 9 livres 10 sols pièce. »

Dès le XVe siècle ces verrières sont protégées par des treillages en fil de laiton.

Rechercher quelle était la puissance de l'argent aux différentes époques que nous avons indiquées, pour arriver à obtenir des termes de comparaison entre les prix de jadis et les prix d'aujourd'hui, nous ferait sortir du cadre de la *Gazette des Beaux-Arts*, tout en nous imposant un travail long et difficile pour un résultat fort problématique. Tant de circonstances accessoires qui peuvent influer sur ces prix nous sont inconnues. Tout ce que nous devons dire, c'est que le gros taillé en Flandre par Philippe le Hardi en 1386 pesait 2 gr., 39 d'argent, soit un peu moins que notre pièce de 0f, 50. Mais sa valeur était certainement bien plus considérable.



Empruntons encore deux renseignements aux comptes publiés par M. J. Houdoy.

L'un montre que la vieille réputation de l'Allemagne dans le travail des métaux, déjà établie dès le temps du moine Théophile, vers le XIIe siècle, durait encore en 1444. Car si le Magistrat de Lille fait acheter aux foires d'Ypres les ornements nécessaires à la chapelle échevinale, il achète un grand chandelier fait en Allemagne pour la chambre des commis de la hanse, au prix de 9 livres 12 sols.

L'autre semble prouver que c'était de Venise que venaient les cuirs gaufrés, peints et dorés qui étaient si communs dans les Flandres et en Hollande au XVIIe siècle, qu'il nous en arrive encore fréquemment de ces pays et que les peintres familiers nous les montrent en leurs tableaux garnissant les murs des intérieurs qu'ils représentent. L'article qui nous le fait croire est ainsi conçu : « — 1613. A Anthoine Fraisy, de nation Venetien, en recognoissance du don par luy fait d'un drap d'hostel de cuyr doré, au millieu duquel y at l'imaige de la Vierge Marie avecq les armoiries de cette ville aux deux costés, et par dessus ce, deux coussins de pareil estoffe pour servir au dit hostel : c[l]. »

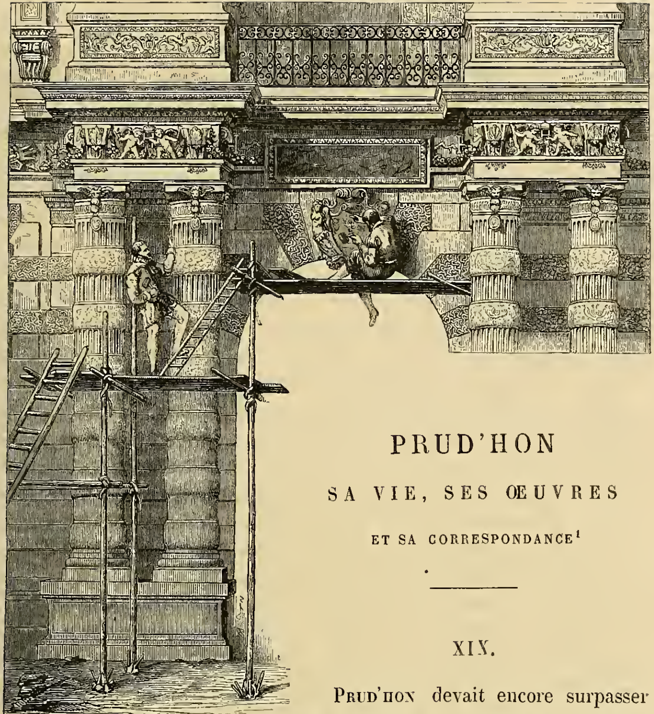
Nous avons omis de signaler dans ces comptes tous les détails relatifs à la construction et à la décoration des différentes parties de la halle échevinale, où se trouvent des termes d'architecture intéressants à étudier. Nous avons également passé sous silence tout ce qui touche à l'horloge, importante affaire, et au cadran qu'elle animait : nous avons également négligé le mobilier et quelques détails de mœurs en dehors de notre objet. Par l'intérêt que présente ce que nous avons signalé, l'on peut juger de celui de tous les documents publiés par M. J. Houdoy. Ils ne sont qu'une partie de ceux que possèdent les archives de Lille, et nous ne pouvons qu'engager, en terminant, leur heureux explorateur à mettre au jour, comme il le promet, et le plus tôt possible, tout ce qu'il y trouvera de relatif aux arts.

CHARLES DAMBRIN.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [932]



PRUD'HON

SA VIE, SES ŒUVRES

ET SA CORRESPONDANCE[1]

XIX.

Prud'hon devait encore surpasser les ouvrages que nous avons étudiés jusqu'ici. Le *Zéphire qui se balance,* qui parut au Salon de 1814, est l'expression, sinon la plus haute, du moins la plus complète de son talent. Les plus rares qualités de l'artiste se trouvent réunies dans cette peinture exquise, et ses défauts habituels y sont à peine sensibles. C'est une inspiration simple, franche et admirablement exécutée ; un de ces petits poëmes sans tache qui semblent être les fruits naturels de la gracieuse imagination de Prud'hon et que les plus heureux ne rencontrent qu'une ou deux fois. On ne peut s'expliquer que notre administration des beaux-arts n'ait pas fait depuis longtemps les derniers efforts pour assurer à nos musées un chef-d'œuvre qui fait tant d'honneur à Prud'hon et à l'École française.

On raconte que l'idée de ce tableau vint à Prud'hon pendant qu'il

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. II, p. 377 et 495, et t. III, p. 14, 152, 214, 329, 418 et 542.

exécutait le portrait de M. Lezay-Marnezia. Le jeune fils de M. Lezay accompagnait son père. La séance se prolongeait, et pour se distraire l'enfant, ayant avisé deux cordes qui pendaient dans l'atelier, s'y était suspendu et se balançait. Cette donnée frappa Prud'hon, et une de ces scènes que l'on nomme antiques parce qu'elles sont parfaitement belles, pures, naïves, apparut à son imagination. Au bord d'une source, dans un bocage plein d'ombre et de fraîcheur, Zéphire, sous les traits d'un enfant, se tient des deux mains aux branches de deux arbres jumeaux. Son corps est légèrement infléchi; il penche sa jolie tête bouclée et regarde son image dans le pur miroir, qu'il effleure de son pied droit. Il a replié sa jambe gauche et semble rire de la fraîcheur de l'eau. Une légère draperie bleue flotte en arrière autour de lui. La figure, d'un galbe délicieux, d'une exquise et délicate beauté, éclairée d'une lumière mystérieuse, se détache sur le fond obscur du paysage, se modèle par larges plans au moyen de demi-teintes légères, sans aucun de ces excès d'ombre auxquels Prud'hon n'avait que trop souvent recours. L'exécution est fine, moelleuse et cependant d'une remarquable fermeté. L'ensemble, parfaitement harmonieux, est revêtu des plus exquises séductions de la couleur. Il est impossible d'exprimer la grâce touchante, la candeur, l'innocence de la jeunesse avec plus de bonheur. Je n'oublierai jamais le jour où je vis ce tableau pour la première fois. J'en avais les larmes aux yeux. Il est de ceux qui laissent un dard dans le cœur [1].

Prud'hon avait fait de ce tableau une ravissante esquisse [2], que l'on pourrait même regarder comme une répétition en petit. Il l'offrit au comte de Forbin, qui appréciait vivement son talent, comme il résulte de la lettre suivante :

« Paris, ce 5 août 1818. — Monsieur le comte, j'ai eu bien du regret de n'avoir pas eu le bonheur de vous trouver chez vous ce matin. Je voulais répondre de vive voix aux expressions affectueuses que vous me prodiguez dans votre gracieuse lettre avec une effusion si franche et si amicale que j'en suis vivement pénétré. Je voulais vous dire de plus que le prix que j'attache surtout au modeste don que vous avez bien voulu

1. Le *Zéphire qui se balance* fut acheté à Prud'hon par le comte Sommariva. Il fut adjugé à sa vente (19 février 1839) à M. Guénin, qui l'a légué à M. Valpinson, à qui il appartient aujourd'hui. — Les reproductions de cet ouvrage sont nombreuses. Nous ne citerons que la grande gravure que Laugier fit pour la Société des Amis des Arts, celle, en petite dimension et anonyme, publiée par Janet, et la charmante lithographie de Grevedon.

2. Cette esquisse, qui a appartenu longtemps à la comtesse d'Espagnac, fait aujourd'hui partie de la collection de lord Hertford.

recevoir de moi (l'esquisse du *Zéphire*) est l'assurance de votre part d'une bienveillance que je m'estimerais heureux de pouvoir entretenir. Veuillez croire que c'est mon vœu le plus cher, et que, si le cœur vous portait d'inclination pour moi, le mien allait d'affection au-devant du vôtre. C'est un sentiment que conservera pour la vie votre tout dévoué.

« PRUD'HON[1]. »

Deux autres ouvrages restés à l'état d'ébauches qui représentent de ces scènes qu'affectionnait Prud'hon, antiques par le sujet ainsi que par la simplicité et par l'ampleur, mais profondément modernes par l'interprétation et qui me paraissent appartenir à ce moment de pleine maturité, méritent d'être signalés. L'un, *Vénus, l'Amour et l'Hyménée*, dont on possède un magnifique dessin et une peinture en grisaille [2], semble être la traduction plastique de quelques beaux vers d'André Chénier. Mais le peintre n'avait pas besoin du poëte. C'est bien dans sa fertile et délicate imagination qu'il puisait ces motifs d'une beauté si étrange, si touchante, si exquise. Vénus est assise sur un lit antique, le corps de profil, la tête presque de face. Un bel adolescent, qui figure l'Hyménée debout derrière elle, élève d'une main le flambeau et réveille de l'autre l'Amour, accoudé et endormi sur les genoux de la déesse. Je renonce à dire ce qu'il y a de volupté délicate et pudique dans ce corps aux formes superbes, de tendresse, de séduction dans l'expression enivrée de la tête. Il y a des tableaux qui n'inspirent que de l'admiration, il y en a d'autres qui préoccupent, qui captivent, qui font longtemps rêver, et celui-ci est du nombre.

La seconde composition, *Vénus au bain*, est d'un caractère moins grandiose. C'est la grâce qui y domine. La jeune fille qui a usurpé le nom de la déesse, le bras droit appuyé à la roche sur laquelle elle est assise, retenant de l'autre main par un mouvement de la plus charmante invention les flots de sa lourde chevelure, le corps ainsi penché de côté et en avant, s'apprête à descendre dans la source pure. A droite, au second plan, trois Amours viennent de cueillir un gros bouquet de fleurs qu'ils regardent. A gauche, sur le devant, deux autres enfants se penchent sur l'eau, où ils vont entrer avec Vénus. La lumière, venant de haut, effleure toutes ces figures selon le procédé généralement employé par Prud'hon et les éclaire de la manière la plus capricieuse et la plus inattendue. Ce joli tableau n'est pas entièrement terminé; mais il a tant de charme et

1. L'original de cette lettre appartient à M. Boutron.
2. Le dessin appartient à M. Eudoxe Marcille, la peinture à M. Cottinet.

d'agrément qu'il mérite d'être cité parmi les compositions remarquables de Prud'hon [1].

Il me paraît probable que le *Zéphire* obtint un succès qui ne pouvait guère manquer à un ouvrage aussi gracieux et d'une exécution parfaite. Cependant les événements politiques étaient si graves que la critique s'en occupa très-peu, et qu'il n'est pas même mentionné dans le compte rendu du Salon de 1814 au *Journal des Débats*. Mais le mérite de Prud'hon était généralement reconnu, et Mlle Mayer l'engageait vivement à se présenter à l'Institut. Prud'hon répugnait à faire les démarches nécessaires, et il paraît qu'il se refusa absolument, malgré les instances de son amie, à solliciter directement les voix des académiciens. Cependant, comme transaction, il se décida à écrire au président de l'Académie la lettre suivante, dans laquelle il pose sa candidature :

« Paris, ce 24 janvier 1815. — Monsieur le président, mon vœu a été pour le rétablissement de l'Académie; instruit de son existence, soit par la réponse du roi à la députation de ses membres, soit par le rassemblement de ceux-ci et des amateurs honoraires qui y sont attachés, j'ai désiré en faire partie, et, dans la confiance que l'accès m'en serait ouvert par quelque droit au talent, j'ai osé prétendre à l'honneur d'y être admis.

« Veuillez donc, monsieur le président, présenter mon vœu à l'assemblée des hommes de mérite qui vous ont mis à leur tête. S'il est agréé, je me tiendrai pour très-honoré d'être reçu parmi eux.

« J'ai l'honneur d'être, monsieur le président, dans le sentiment de la plus parfaite considération, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« PRUD'HON, ptre,
« Chever de la Légion d'honneur [2]. »

Il paraît que cette tentative ne réussit pas, car Prud'hon ne fut admis que le 22 septembre 1816, à la place de François-Adrien Vincent, mort le 3 août précédent.

Je ne sais si je m'abuse; mais il me semble qu'à partir du commence-

1. Cet ouvrage, qui faisait partie de la collection du comte de Morny, appartient aujourd'hui à M. Dalloz. Il a été lithographié par J. Boilly et gravé par Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Il est généralement connu sous ce nom tout à fait impropre à mon sens de *Vénus au bain*. Il a aussi été désigné sous le titre de l'*Innocence*. Il me paraîtrait plus naturel de l'appeler simplement : *Nymphe* ou *Jeune fille au bain*. — M. Mahérault possède un charmant dessin, variante intéressante de cette composition. La jeune fille est debout, la main droite appuyée au rocher, la gauche repliée sur la poitrine et retenant la draperie.

2. L'original de cette lettre appartient à M. Laperlier.

ment de la Restauration, le talent de Prud'hon subit un affaiblissement marqué. Il fait moins d'ouvrages importants, et ces ouvrages, sans être indignes de lui, trahissent l'incertitude, le découragement, disons le mot, l'amoindrissement des facultés pittoresques. Sous le rapport et de la conception et de l'exécution, ils sont fades ou violents, et les excès dans un sens ou dans l'autre dénotent une décadence relative que l'âge de l'artiste ne suffit pas à expliquer. Prud'hon n'était certainement pas destiné à fournir une très-longue carrière. Il était l'un de ces astres qui ne parcourent qu'un petit arc du ciel et ne brillent qu'un moment de tout leur éclat. Sa nature était exquise, mais délicate. Cependant les événements publics aggravèrent sans doute l'état de choses que je constate. Prud'hon n'était pas un homme politique, tant s'en faut. Il vivait exclusivement pour et par son art. Mais on peut cependant supposer que la chute de l'empire lui porta un coup très-sensible. Dans sa jeunesse il avait embrassé avec toute l'ardeur de sa généreuse nature les idées révolutionnaires, comme nous le prouvent ses nombreux dessins républicains et les inscriptions qui les accompagnent. Puis, comme la plus grande partie de sa génération, il s'était laissé éblouir et séduire par les gloires de l'empire. C'est sous le règne de Napoléon que son talent et sa réputation avaient grandi. Il s'était attaché à un régime dont il n'avait certes pas à se plaindre, et qui l'avait même assez vivement apprécié. Il vit donc le retour des Bourbons avec une inquiétude et un chagrin qu'il témoigna clairement en exigeant que son fils Eudamidas, alors élève de l'École polytechnique, donnât sa démission afin de ne pas servir la royauté restaurée. Lié avec le comte de Forbin, il ne rompit cependant pas avec l'administration, dont il accepta même quelques commandes ; mais il se retira de plus en plus de la lice, et se consacra presque exclusivement aux portraits qu'on lui demandait de tous côtés, et dans lesquels il garda toute sa supériorité jusqu'à la fin de sa vie. Il reprit aussi quelques-uns de ses anciens projets, entre autres l'*Andromaque embrassant son fils,* dont il avait fait tout au commencement de sa carrière le beau dessin qui appartient à M. Hauguet et dont j'ai parlé plus haut.

Je ne m'appesantirai pas sur ce grand tableau, que l'on a revu sans plaisir à la vente de M. Laperlier. Les éléments pittoresques en sont excellents, mais les forces de l'artiste ont évidemment trahi ses intentions. L'exécution incohérente, inégale, laisse à peine apercevoir la grandeur de la disposition, le caractère pathétique des expressions, toutes ces beautés si frappantes, si touchantes que l'on trouve dans le dessin de M. Hauguet. M. Laperlier pense que l'*Andromaque* avait été commandée à Prud'hon par Marie-Louise, comme le prouveraient une mention

du catalogue de la vente qui fut faite après le décès de l'artiste et cette lettre du chargé d'affaires de l'ex-Impératrice :

« Je regrette infiniment, monsieur, de n'avoir pas eu plus tôt une occasion de me rappeler à votre intérêt, et de vous informer que j'avais eu l'honneur de remettre à Sa Majesté l'Impératrice la lettre que vous m'aviez donnée pour elle.

« Sa Majesté apprécie vos sentiments, et m'a fait l'honneur de me charger de vous en remercier de sa part et de vous prier de lui envoyer votre tableau dès qu'il serait achevé.

« Je saisis avec bien du plaisir cette circonstance, monsieur, pour vous renouveler l'assurance de mon bien sincère attachement, et pour vous offrir, ainsi qu'à votre aimable disciple ou collaborateur, mes vœux de bonne année pour tout ce qui peut vous rendre heureux. Veuillez être bien convaincu de leur sincérité, ainsi que de celle de tous les sentiments que je vous ai voués, et avec lesquels je vous prie de me croire, monsieur, votre très-humble serviteur.

« BALLOUHEY.

« Schœnbrunn, ce 8 décembre 1814[1]. »

Quoi qu'il en soit, il me semble évident que Prud'hon garda son tableau, qui ne parut pas au Salon de 1817, malgré la mention qui en est faite dans le livret. Il fut exposé à celui de 1824, un an après la mort de l'artiste[2].

L'*Assomption de la Vierge* fut commandée à Prud'hon en 1816 par l'administration pour la chapelle des Tuileries. On connaît cette grande page, qui est loin d'être une des meillleures compositions de l'auteur. La Vierge, la tête couronnée d'étoiles et les bras levés vers le ciel, s'élance dans l'espace, soutenue par cinq archanges. Elle est vêtue d'une robe blanche à ceinture d'or; une draperie bleue flotte à la hauteur des bras et revient en avant couvrir les genoux et les jambes. Dans le fond une multitude d'anges contemplent et adorent la mère du Christ. On trouve certainement de grandes beautés dans cet imparfait ouvrage. Quoique trop long, l'archange à droite est élégant et charmant; son bras qui sou-

1. L'original de cette lettre appartient à M. Laporlier.

2. Lorsque Prud'hon mourut, le tableau d'*Andromaque* n'était pas achevé. M. Voïart (*Notice*, etc., p. 24) le dit d'une manière très-précise, et ce renseignement est confirmé par le catalogue de la vente après décès de Prud'hon, qui porte « qu'une partie des accessoires et quelques draperies ne sont pas terminés. » M. de Boisfremont passe avec raison, croyons-nous, pour avoir travaillé à l'*Andromaque;* mais il est faux qu'il en ait changé la composition, comme on l'a prétendu. Nous n'en voulons pour preuve que la délicieuse esquisse de la main de Prud'hon, qui a appartenu au poëte anglais Rogers, à M. Van Cuyck, et que l'on a revue en 1868 à la vente Marmontel.

tient la Vierge est exécuté de main de maître, et il serait facile de relever d'autres détails excellents. Cependant il me paraît incontestable que, dans ce tableau, Prud'hon est resté au-dessous de lui-même. L'ensemble manque de grandeur et, sous le rapport du style, laisse beaucoup à désirer. Les figures sont vides, la draperie bleue, d'un ton déplaisant, a beaucoup trop d'importance; les pieds des anges et ceux de la Vierge sont de l'effet le plus désagréable, l'exécution est flasque, sans vigueur, sans accent. En somme, il ne faut pas se le dissimuler, Prud'hon a fait là une excursion malheureuse hors de son terrain naturel, et ce tableau, qui a du reste beaucoup souffert, est au nombre de ses moins heureuses productions. Prud'hon ne comprenait pas ce genre de sujets. Le sentiment mystique lui fait absolument défaut. Voyez sa tête de Vierge : elle est jolie; mais c'est la tendresse, la grâce, bien plus que l'expression religieuse, qui dominent, et s'il a réussi dans ses deux admirables compositions du *Portement de croix* pour l'imitation de Jésus-Christ et de la *Crucifixion*, c'est parce qu'il les a empreintes du caractère pathétique, dramatique, qu'il entendait admirablement.

Cependant il serait injuste de reprocher trop durement à Prud'hon les défauts de cet ouvrage : il n'en est coupable qu'à moitié, car il ne lui a pas été permis d'exécuter l'une ou l'autre des deux belles compositions qu'il avait d'abord conçues. On possède deux importants dessins du plus original de ces deux projets [1]. Marie, soutenue par une nuée de petits anges, est vue de profil et s'élance, les bras tendus, vers la sainte Trinité que l'on voit à gauche, dans le haut du tableau. Dans le bas, les archanges l'adorent et la célèbrent. Une autre variante qui représente Marie montant au ciel, soutenue par deux grands archanges, avec une ronde d'anges dansant au-dessous qui servait de base au groupe principal et dissimulait la partie la plus malheureuse de la composition, est beaucoup plus connue. C'est probablement à ce projet que Prud'hon se fixa, car, outre un assez grand nombre de dessins, il en fit trois ou quatre esquisses [2]. Ces figures d'enfants nus, qui ressemblent autant à des amours qu'à des anges, il faut en convenir, alarmèrent la pudeur de la grande aumônerie, qui refusa ce projet. Le peintre, gêné, mécontent, exécuta sans entrain un ouvrage qu'il avait probablement entrepris sans beaucoup de plaisir, et dans lequel il ne pouvait pas suivre son inspiration.

1. On a revu ces deux beaux dessins à la vente de M. de Boisfremont fils.

2. Deux de ces esquisses sont très-importantes. Elles appartiennent au Musée de Cherbourg (venant de M. Henry) et à lord Herford (venant de la vente Paul Perrier.) C'est d'après l'une d'elles qu'a été faite la gravure à l'aqua-tinta de Debucourt. M. Marcille possède aussi une charmante petite maquette de cette composition.

L'*Assomption de la Vierge* fut exposée en 1819 [1], puis placée au-dessus du maître-autel de la chapelle des Tuileries, où elle resta jusqu'en 1848. Elle fait partie des collections du Louvre depuis cette époque [2].

Nous possédons deux lettres de Prud'hon relatives à cet ouvrage, et qui fixent bien nettement la date de son exécution. Elles sont adressées à M. de Forbin, directeur des musées :

« Paris, 17 août 1816. — Monsieur le comte, j'ai l'honneur de vous prévenir que l'esquisse du tableau de l'*Assomption de la Vierge* pour la chapelle du roi est terminée, et, d'après ce qui a été arrêté que l'on toucherait le premier tiers du prix de ces sortes d'ouvrages lorsqu'on en serait là, j'ose vous prier, monsieur le comte, de vouloir bien donner des ordres pour que ce premier payement me soit fait. Je serai d'autant plus sensible à cette marque d'obligeance que je n'ignore pas l'intérêt que vous portez aux artistes, et combien vous vous plaisez à leur être agréable.

« J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération, monsieur le comte, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« PRUD'HON, *peintre*,
« Cr de la Légion d'honneur [3]. »

La seconde lettre au comte de Forbin nous fournit une indication précieuse à l'égard de ce plafond du grand escalier du Louvre dont j'ai parlé plus haut, et dont Prud'hon ne fit que l'esquisse :

« Paris, le 5 avril 1818. — Monsieur le comte, le tableau de l'*Assomption* pour la chapelle du roi étant avancé, et l'esquisse coloriée du plafond de l'escalier du Musée terminé, désirant obtenir le payement du second tiers du plafond, je me permets de vous en adresser la demande. Persuadé de tout l'intérêt que votre obligeance voudra bien y apporter, j'ose me flatter de son succès.

« Veuillez, monsieur le comte, en agréer à l'avance toute ma gratitude, ainsi que l'expression des sentiments de la plus parfaite considération. J'ai l'honneur d'être avec respect, monsieur le comte, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« PRUD'HON [4]. »

Je n'ai pas eu jusqu'ici l'occasion de parler avec détail de quel-

1. Ce tableau fut payé 6,000 fr. à Prud'hon.

2. C'est à ce même Salon de 1819 que Mlle Mayer exposa le *Rêve du bonheur*, du musée du Louvre.

3. L'original de cette lettre appartient à M. Gauthier La Chapelle.

4. L'original de cette lettre appartient à M. Boutron.

ques importantes compositions dont Prud'hon faisait les esquisses et les études, et que M[lle] Mayer exécutait en grand avec son concours et qu'elle signait. Deux de ces ouvrages surtout que Roger a gravés peuvent donner une idée de ces travaux faits en collaboration, et où il est difficile de distinguer la main du maître de celle de l'élève. Ce sont : *l'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit,* et *l'Innocence préfère l'Amour à la Richesse. L'Amour séduit l'Innocence* est l'une des premières inspirations de l'artiste, car sur une feuille détachée de l'un des carnets que Prud'hon rapporta de Rome on en trouve le motif, qu'il se borna à développer et à compléter. Sous les grands arbres d'une forêt, l'Amour tient embrassée du bras droit une jeune fille, dont il caresse de l'autre main le menton. En avant de ce groupe, un enfant qui représente le Plaisir entraîne l'imprudente, dont il a saisi la draperie et jette des fleurs sous les pas des amants. Une admirable figure de femme, qui symbolise le Repentir, suit en pleurant. Prud'hon fit de cette composition une charmante esquisse, où les figures sont à mi-corps, comme dans le croquis [1], et il termina le tableau ébauché par M[lle] Mayer [2]. Dans l'*Innocence préfère l'Amour à la Richesse,* la jeune

1. Le croquis et l'esquisse appartiennent à M. His de La Salle. C'est cette dernière qui fut vendue à M. Hyacinthe Didot et qui est mentionnée dans la note de Roger insérée plus loin. Dans le croquis, les têtes sont de face. Ce précieux dessin porte de la main de Prud'hon « l'Amour, la Frivolité, le léger Badinage; le Repentir qui les suit. »

2. La note suivante du graveur Roger, et qui se trouve derrière un des dessins mentionnés qui appartient à M. Charpentier, nous fournit des détails pleins d'intérêt sur les rapports des peintres, des graveurs et des marchands à cette époque. Cette note a été écrite en 1816 au plus tôt, car il y est parlé de lithographie, et ce n'est que de cette année que ce procédé fut employé en France.

« Note explicative de l'origine et du résultat de la planche gravée : « l'Amour séduit « l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit, » exécutée d'après plusieurs dessins « de Prud'hon représentant cette allégorie, par B. Roger.

« Dans le principe, et semblable à une association qui avait eu lieu entre mon maître L. Copia, Constantin et Prud'hon pour la planche gravée de l'Amour réduit à la raison, il me fut proposé de graver un dessin commencé à la plume et un autre terminé sur papier blanc au crayon blanc et noir de ce sujet; les bénéfices devaient se partager par tiers, moyennant la mise de fonds peu considérable, et moi l'emploi de mon temps pour ma part. D'après cet arrangement, je fis l'eau-forte d'après lesdits dessins. L'affaire traîna pour d'autres travaux, et de ce que l'on jugea nécessaire de faire un autre dessin des figures principales. Ce dessin se fit attendre. Constantin voulut se retirer de l'association, et il fut remboursé de quelques avances par le peintre et le graveur. Prud'hon me fournit deux dessins : le premier, d'après nature, du groupe de l'Amour et l'Innocence, et le second, la figure du Repentir. Je recommençai la gravure à l'eau-forte de ces trois figures, et enfin la planche fut terminée, partie sur les deux premiers dessins et sur les nouveaux. Un peu avant l'impression de cette planche et du

fille est appuyée sur l'Amour, qu'elle étreint de son bras, et près duquel elle semble venir chercher un abri contre les séductions de la Richesse, représentée par une femme qui tient un coffret d'où elle tire des bijoux qu'elle lui offre. En arrière des deux amoureux gambade maître Cupidon, qui joue avec les courroies de son carquois. L'attitude de la jeune fille, qui se presse contre son jeune protecteur, est ravissante; mais on remarquera que cet ouvrage, de même que la plupart de ceux dont Prud'hon n'est pas l'unique auteur, a un caractère académique très-marqué, d'où il faut conclure que Mlle Mayer subissait plus docilement que son maître l'influence des idées dominantes [1].

Comme pour celle qui précède, Prud'hon fit une belle esquisse de cette composition [2], ainsi que plusieurs études. Le tableau est entière-

pendant que j'avais précédemment gravé pour Mlle Mayer, élève de Prud'hon, celui-ci, étant sur le point de marier sa fille, me proposa de me vendre la moitié de la planche gravée et son droit d'auteur. J'acceptai et lui payai le prix de 3,668 francs pour l'estimation de la moitié et son droit d'auteur. Son élève me pria de trouver un acquéreur pour le pendant; je trouvai un ami qui lui paya cette planche 6,000 francs, le même prix que j'avais reçu pour la graver. Je restai seul propriétaire de ladite planche et je la mis en vente, conjointement avec le possesseur du pendant, mon nouvel associé. La réussite ne répondit pas à nos vœux. Mon ami ne retira que la moitié de son argent et moi au plus celui que j'avais remis à Prud'hon. En y comprenant les épreuves dont j'ai fait cadeau, mon travail est à peu près perdu et ne se trouve représenté que par une planche en grande partie usée, et le reste d'un tirage au nombre à peu près de 250 épreuves, qui sont maintenant, par le non-succès, de très-peu de valeur.

« Dans mon arrangement d'acquisition avec Prud'hon, afin d'être à l'abri des contrefacteurs en gravures et lithographies des autres productions du même sujet dont il avait disposé sans aucune réserve, il me laissa nanti du dessin commencé à la plume, comme antérieur à tous les autres pour assurer ma propriété. En effet, quelques années après, M. Saint, peintre en miniature, membre de la Société des Amis des Arts, proposa à la Société son tableau pour faire graver de nouveau. Je fus prévenu à temps. Je vis M. Saint et lui fis voir que la propriété sur cette production de Prud'hon m'était depuis longtemps acquise, et le projet fut immédiatement abandonné.

« Il existe de ce sujet allégorique :

« 1° Un dessin commencé à la plume, non terminé, dans mon portefeuille;

« 2° Un dessin sur papier bleu vendu à M. Brunet, architecte;

« 3° Une esquisse peinte sur bois, demi-figures, vendue à M. Hyacinthe Didot;

« 4° Deux dessins sur papier blanc : 1° le groupe de l'Amour et l'Innocence, vendu à Mme Pendoux; 2° la figure du Repentir, vendue à M. Jules Renouard;

« 5° Un tableau peint sur toile, commencé par Mlle Mayer et fini par Prud'hon, vendu à M. Saint, peintre. »

1. Roger nous apprend dans son catalogue manuscrit que ces deux tableaux furent exposés au Salon de 1810 et valurent à Mlle Mayer une médaille d'or.

2. Elle appartient à M. Camille Marcille. Il existe un dessin au crayon noir à M. Laperlier, et un autre dessin avec des rehauts à M. Power.

ment de la main de M[lle] Mayer, et la gravure même porte son nom.

C'est pendant les dernières années de l'empire que Prud'hon peignit l'admirable tête de *Io* par le Corrége, que possède le musée de Berlin[1]. On sait que, dans un accès de dévotion, le duc d'Orléans, fils du régent, avait fait mutiler cette figure, et lorsqu'en 1808 Napoléon eut envoyé ce tableau à Paris, on pensa avec raison que le peintre français était plus capable qu'aucun autre de compléter l'œuvre du maître italien, et cette restauration est en effet un chef-d'œuvre[1].

J'avais l'intention de parler avec quelque détail des portraits de Prud'hon. J'y ai renoncé. Les nombreux ouvrages de cette nature qu'il a faits à toutes les époques de sa vie sont pour la plupart inconnus du public, et leur description serait fastidieuse et inutile. Ils ont d'ailleurs des caractères que l'on peut indiquer d'une manière générale, et leurs qualités découlent directement du genre de talent de Prud'hon, qui devait être et qui fut en effet un portraitiste excellent. Ses portraits de femmes surtout sont remarquables. Et ce n'est pas sans raison, car nul ne sut mieux que lui surprendre l'expression mobile de son modèle, saisir son caractère intime, moral pour ainsi dire, ses nuances les plus délicates et

1. L'*Io* du musée de Berlin a beaucoup occupé la critique. Son histoire est intimement liée à celle de deux autres ouvrages du Corrége, la *Danaé* et la *Léda*, et l'on ne peut parler de l'un de ces tableaux sans parler des autres. Voici, je crois, ce qu'on peut dire de plus précis sur ce difficile sujet. Vasari nous apprend que le Corrége peignit la *Danaé* et la *Léda* pour Frédéric II, duc de Mantoue, qui en fit cadeau à Charles V, lorsque ce dernier se fit couronner à Bologne en 1530. En 1648, les deux pendants faisaient partie de l'importante collection de tableaux et d'objets précieux que l'empereur Rodolphe II avait réunie à Prague. Les Suédois, commandés par Königsmark, ayant enlevé d'assaut, le 26 juillet 1648, la capitale de la Bohême, s'emparèrent de 363 tableaux qu'ils transportèrent à Stockholm. Il n'est pas certain que l'*Io* fit partie du butin, car bien qu'une *Io* du Corrége et son pendant, *Ganymède enlevé par l'aigle de Jupiter*, soient mentionnés depuis le commencement du XVII[e] siècle comme faisant partie des collections impériales, comme deux tableaux du Corrége représentant ces sujets se trouvent aujourd'hui dans la galerie du Belvédère à Vienne, on peut supposer que ces deux peintures ont échappé au pillage, et, à moins que l'empereur Rodolphe n'ait possédé deux exemplaires de l'*Io*, il est probable que celle qui nous intéresse ne provient pas du palais de Prague. Quoi qu'il en soit, ce tableau faisait partie aussi, bien que la *Danaé* et la *Léda*, de la collection de Christine de Suède, qui, malgré la réputation qu'on lui a faite, savait si peu apprécier le mérite des ouvrages d'art, que, pendant quelque temps, la *Danaé* et la *Léda* servirent de contrevents à une porte ou à une fenêtre des écuries royales. Ce fut Sébastien Bourdon qui, ayant été nommé premier peintre de la reine, reconnut la valeur de ces admirables peintures et les fit placer dans la collection royale. Lorsque plus tard, après avoir renoncé au trône et embrassé le catholicisme, Christine se retira à Rome, elle y emporta ses tableaux qui, à sa mort, survenue en 1689, devinrent la propriété de don Silvio Odescalchi, duc de Bracciano ; ses héritiers

les plus fugitives. Il était lui-même sensible, impressionnable, rêveur, et il donne aux physionomies un cachet tout particulier : quelque chose de mélancolique et de doux, de tendre et d'ému qui touche profondément. Il fixe sur sa toile ce souffle, ce rien, ce tout : l'âme humaine.

Prud'hon aimait la campagne. Toutes les fois que son travail le lui permettait, il s'échappait et allait passer, avec Mlle Mayer, quelques jours ou quelques semaines aux environs de Paris. A la fin de 1820, il était dans la forêt de Compiègne, d'où il écrit à son ami Constantin :

« De Saint-Nicolas dans la forêt de Compiègne, ce 5 8bre 1820. — Je te félicite de tout mon cœur, mon cher Amédée, sur l'alliance heureuse que tu dois contracter avec ton aimable cousine et qui fera, je n'en doute pas, le bonheur à tous deux. Dis bien à ta chère future toute la part que j'y prends, et combien je souhaite que votre félicité mutuelle soit longue et inaltérable. Le mariage est un lien bien doux, lorsque les convenances du cœur s'y trouvent : il fait le bonheur continuel de la vie, et je désire que la vôtre se passe sans trouble et sans nuages.

« Tu me demandes, mon ami, une chose qui me paraît difficile à effectuer. Je ne retournerai à Paris que dans les premiers jours de novembre. Serait-il assez tôt pour ce que tu souhaites de moi ? M'envoyer les dessins à Compiègne ! ils ne pourraient me parvenir dans la forêt qu'un samedi, car de toute la semaine c'est l'unique jour où il y ait des occa-

les vendirent au Régent. Son fils, scandalisé de l'expression voluptueuse de ces tableaux, prit la résolution de les détruire. Il commença par enlever et par brûler les deux têtes de l'*Io* et de la *Léda*, coupa ce dernier tableau en trois morceaux et abandonna le tout à Antoine Coypel, directeur de sa galerie, qui obtint l'autorisation de réparer ces deux toiles en supprimant la main par trop visible de Jupiter et en donnant à *Io* une *marotte* pour en faire une personnification de la folie. En 1753, après la mort de Coypel, les deux tableaux ainsi restaurés furent vendus publiquement et acquis par un M. Pasquier, député du commerce de Rouen. Deux ans plus tard, ils figurèrent à la vente après décès de cet amateur et furent achetés pour le compte du grand Frédéric, qui les fit placer à Potsdam. C'est là que l'empereur Napoléon les vit, en 1808. Il s'en empara et les envoya à Paris. Ils furent rendus en 1815 avec les autres objets enlevés aux alliés. C'est probablement en 1813 ou 1814 que Prud'hon fut chargé de refaire la tête de l'*Io* peinte par Coypel (d'autres disent par Deslyon), car les souvenirs de Mme Tastu qui la lui a vu exécuter ne peuvent remonter plus haut. Prud'hon s'acquitta de cette tâche difficile de la manière la plus distinguée, et cette tête est certainement la plus belle partie du tableau. La *Léda*, malgré les mutilations qu'elle a subies et une restauration de Schlesinger qui peignit, il y a vingt-cinq ans environ, une nouvelle tête à la figure principale, est regardée avec raison comme l'un des plus beaux ouvrages du musée de Berlin. Quant à la *Danaé*, elle resta longtemps méconnue chez un marchand de Londres, à qui le prince Borghèse l'acheta pour un morceau de pain.

sions pour la ville. Tu dois voir que cela mènerait bien loin et te mettrait en frais trop considérables, je crois, à raison de la valeur des objets. Tu feras là-dessus ce que tu jugeras à propos; je suis toujours à ton service pour tout ce qui peut t'être utile ou agréable. Ton père signait pour moi les dessins de moi qui lui tombaient dans les mains, car jamais je n'en ai signé aucun. Si ceux dont tu me parles, tu les reconnais de moi, rien ne t'empêche d'en faire autant; de plus tu as ma signature au bas de ma lettre : elle peut te servir de type. Tu dois croire que je trouverai bon tout ce que tu feras. Embrasse ton aimable future pour moi; assure-la bien de tout l'intérêt que je prends à son bonheur. Présente à ta chère maman mon attachement respectueux. Mes amitiés à ton frère, et ne m'oublie pas auprès de toute la famille. Reçois pour ta part mes embrassements et l'assurance de mon amitié.

« PRUD'HON.

« Mlle Mayer te fait son compliment sur l'aimable lien que tu contractes. Elle te prie de présenter ses civilités amicales à ta maman et à ta chère future [1]. »

Prud'hon revient à Paris tout plein de ces sentiments affectueux. Il était reposé, rafraîchi, heureux de son propre bonheur et de celui des autres. Il reprit tranquillement ses travaux sans que rien pût lui faire prévoir la catastrophe qui allait l'atteindre dans ce qu'il avait de plus cher, et le frapper mortellement lui-même.

XX.

En 1821, Mlle Mayer avait quarante-six ans. Elle était arrivée à cette époque pleine de périls pour les femmes où les chagrins, les inquiétudes, les contrariétés même, peuvent agir d'une manière funeste sur la santé déjà profondément altérée, et conduire les esprits les plus fermes et les plus sains jusqu'aux limites de la folie. Depuis quelque temps, une sombre mélancolie, dont elle ne sortait que pour se livrer à des emportements sans motifs, à des accès de jalousie ou de tendresse, à une surexcitation, à une exaltation de sentiments, à une incohérence dans ses

1. L'original de cette lettre appartient à Mme Amédée Constantin. — Amédée Constantin était le fils de Guillaume-Jean Constantin, l'un des plus anciens amis de Prud'hon à Paris.

propos et dans ses manières, qui remplissaient ses amis d'une anxieuse appréhension, s'était emparée d'elle. Par moments sa raison revenait lucide et complète; mais les efforts qu'elle faisait pour cacher à Prud'hon son état maladif et le trouble de son âme ne faisaient qu'aigrir le mal et l'envenimer davantage. Cependant, si on ne regarde qu'à l'extérieur, ses vœux étaient comblés, car elle avait atteint le but poursuivi avec une si touchante et une si persévérante affection : Prud'hon était célèbre, honoré, admiré, entouré d'amis de son choix et de disciples dévoués. Elle menait avec lui une vie calme, retirée, consacrée au travail : cette existence laborieuse et tranquille que les gens de bien rêvent pour leurs dernières années. Une circonstance toute fortuite vint donner la forme d'une idée fixe et un corps aux vagues agitations de son esprit et déterminer sa fatale résolution.

J'ai dit que Mlle Mayer avait, à titre d'artiste, un logement à la Sorbonne, voisin de celui de Prud'hon ; les apparences, au moins vis-à-vis du monde, étaient ainsi sauvées. Or, au commencement de 1821, l'administration faisant droit aux réclamations de la Faculté de théologie, qui demandait qu'on rendît l'antique monument à sa destination première, signifia aux artistes qu'ils eussent à quitter dans un bref délai les appartements et les ateliers qu'ils occupaient. Cet ordre consterna Mlle Mayer. A la Sorbonne elle pouvait, sans blesser gravement les convenances, continuer à vivre avec Prud'hon ; mais elle sentait parfaitement qu'en habitant avec lui dans des conditions ordinaires, elle afficherait une liaison qui n'était connue que de ses amis et d'un petit nombre de personnes, et lui donnerait une publicité fâcheuse pour l'homme à qui elle avait consacré sa vie, et dont s'alarmait son âme délicate et fière. D'autres considérations d'ordre matériel vinrent aggraver cette situation et achever de troubler la raison de la pauvre femme. En venant vivre avec Prud'hon Mlle Mayer avait apporté et mis dans la communauté avec une généreuse imprudence, sans penser à l'avenir, sans rien calculer ni réserver, les soixante-dix ou quatre-vingt mille francs que lui avait laissés son père. De plus, elle contribuait très-largement par son travail aux dépenses de la maison. Au lieu de tirer aucun profit de sa position, c'est elle qui avait doté la fille de son ami, élevé ses fils, apporté l'aisance dans la maison, de sorte qu'à cet égard tout au moins elle pouvait marcher le front haut, sans crainte d'être prise pour une de ces femmes avec qui elle n'avait aucun rapport. Mais nous avons affaire à des artistes : l'économie n'était le fort ni de Prud'hon ni de Mlle Mayer ; l'argent s'en allait on ne sait comment, et quoique le petit ménage vécût avec une grande simplicité, lorsqu'au moment de quitter le quartier on eut payé toutes

les notes et les petites dettes qui s'étaient accumulées chez les fournisseurs, on s'aperçut qu'il ne restait absolument rien de cette fortune qui était pour M[lle] Mayer à la fois l'indépendance et l'honneur. On pourrait indiquer d'autres circonstances malheureuses qui vinrent s'ajouter à celles que je viens d'énumérer. Malgré le respect dont M[lle] Mayer était entourée par ses amis et par les confrères de Prud'hon, quelques méchants propos parvinrent jusqu'à elle. Une femme de sa société profita de ce moment pour lui donner des scrupules tardifs sur sa liaison. Un vol domestique dont elle fut victime à cette époque l'affecta beaucoup. « Ils ne me laisseront rien, disait-elle, pas même mon linge. » Mal portante et vieillie, elle se vit ruinée, isolée, peut-être délaissée, ou contrainte d'accepter les bienfaits de celui pour qui elle avait perdu sa place dans le monde. Ses idées achevèrent de se brouiller et le moindre prétexte devait suffire pour précipiter l'infortunée dans les dernières extrémités.

Ce prétexte, hélas! se présenta. Le matin du 26 mai 1821, M[lle] Mayer était plus souffrante qu'à l'ordinaire. Son médecin, M. Brale, vint la voir et lui trouva l'œil hagard, le front affreusement plissé. Elle avait auprès d'elle une jeune fille de douze ans, nommée Sophie, son élève. Elle lui donna congé, puis, la rappelant, elle l'embrassa tendrement et lui passa au doigt une de ses bagues en lui recommandant de la conserver soigneusement. Elle trouva pourtant la force de monter à l'atelier, et se plaçant en arrière de Prud'hon, suivant son habitude, elle se mit au travail. Bientôt on apporta une lettre qui donnait la nouvelle d'une maladie très-grave de M[me] Prud'hon. Troublée par ce qu'elle vient d'apprendre, M[lle] Mayer garde d'abord le silence. Puis tout à coup : « Prud'hon, dit-elle, si vous deveniez veuf, vous remarieriez-vous ? » Le malheureux ne pensant qu'à la vie affreuse que sa femme lui avait faite, et sans songer au coup qu'il allait porter dans le cœur de son amie : « Ah ! répondit-il en se tournant à demi et faisant un geste d'effroi, jamais [1]. » Ce mot fut la goutte d'eau. M[lle] Mayer silencieuse, atterrée, passa dans le cabinet attenant à l'atelier et où Prud'hon avait coutume de s'habiller ; elle y prit un rasoir, descendit, traversa la cour, remonta dans l'appartement, entra dans le petit salon, se mit devant la glace, et d'une main sûre se coupa la gorge. La domestique entendit le bruit sourd d'un corps qui tombe ; elle accourut, la malheureuse était déjà morte [2].

On alla aussitôt prévenir les amis de Prud'hon. C'était un samedi.

1. Je tiens ce détail et une grande partie de ceux qui précèdent de M[me] Belloc, fort liée, pendant les dernières années, avec Prud'hon et M[lle] Mayer.

2. Extrait de l'acte de décès de M[lle] Mayer : « 27 mai 1821, acte de décès de Marie-Françoise-Constance Mayer La Martinière, peintre d'histoire, âgée de 46 ans,

Lui, sans se douter de rien, se préparait à aller à l'Institut. On espérait sauver le premier moment et lui épargner l'épouvantable spectacle. Mais en traversant la cour, il entendit une sorte de rumeur; il vit les visages effarés. Il s'informe; personne n'ose lui répondre. Il se précipite et trouve sa pauvre amie déjà pâle, froide et baignée dans une mare de sang. Son désespoir fut horrible. Il s'était jeté sur le corps, qu'il serrait convulsivement dans ses bras; on ne pouvait l'en arracher. Enfin, M. de Boisfremont arrive et l'entraîne. C'est chez son élève dévoué qu'il passa les deux dernières années de sa vie.

Pendant les premiers mois, la douleur de Prud'hon était d'une telle violence que ses amis craignaient qu'il ne pût la surmonter. Il était poursuivi de remords et ne pouvait détacher sa pensée de l'horrible scène. « C'est moi qui l'ai tuée, répétait-il à chaque instant; c'est ce *jamais*. Oh! ce *jamais!*» Puis il tombait dans un morne silence, et on le trouvait assis dans un coin, crayonnant un projet de tombeau pour son amie, qu'il refit plus de vingt fois. Cependant il parut prendre le dessus; on crut qu'il se résignait. Mais le ressort était brisé. Quoique sans éclat, sa peine était profonde et sa blessure incurable. Il se laissait doucement finir comme un homme sûr de son sort et qui n'a plus rien à regretter dans la vie.

Ses amis l'entouraient des soins les plus affectueux. Il était très-sensible à ces témoignages de sympathie et faisait effort pour ne pas être à charge à ses hôtes. Son humeur était égale, quelquefois presque enjouée. Peu à peu il reprit ses habitudes. Il se levait de très-bonne heure, me raconte le fils de M. de Boisfremont, travaillait assidûment, puis, le soir venu, on l'emmenait faire un tour de promenade sur le boulevard extérieur[1]. Lorsque le temps était mauvais, il restait au logis et passait de longues heures à caresser un gros chat qu'il avait pris en affection, et qui s'établissait sur ses genoux.

Le premier soin de Prud'hon fut de terminer une *Famille malheureuse*[2], tableau que Mlle Mayer avait ébauché et auquel elle travaillait au

native de Paris, y demeurant, rue et maison Sorbonne, n° 11, décédée le jour précédent à deux heures de relevée.

« Déclaration faite par Pierre-Félix Trezel, peintre d'histoire, 38 ans, et Pierre-Jérôme Lordon, peintre d'histoire, 41 ans. »

1. M. de Boisfremont demeurait rue du Rocher, 34. — Pour la forme, Prud'hon lui payait une pension de 1,200 francs.

2. La *Famille malheureuse* a appartenu d'abord à M. Odiot, depuis à la duchesse de Berry. Retirée à sa vente au prix de 15,000 fr., elle a été achetée plus tard par M. de Lariboisière. Prud'hon avait grand souci de ce tableau. Il tenait à ce qu'il appartînt à une personne qui saurait l'apprécier. Mme Belloc me raconte à ce propos

moment de sa mort. Un pareil sujet convenait à la disposition de son esprit, et il voulait consacrer le prix de cet ouvrage au tombeau qu'il comptait élever à son amie. On connaît cette émouvante composition. La scène se passe dans une misérable mansarde. Le père de famille mourant est assez près du lit, la tête appuyée sur le sein de sa femme, debout derrière lui, et qui le soutient des deux mains. Deux petits garçons, l'un paraissant faire une prière, l'autre la tête sur les genoux de son père, partagent l'affliction de la jeune femme; une jeune fille, plus âgée, sanglote en cachant sa tête dans son tablier. Prud'hon a mis tout son cœur dans ce tableau. En le voyant, on oublie l'artiste pour ne penser qu'à l'homme désolé qui a traduit sa propre douleur avec une si poignante énergie. La *Famille malheureuse* fut exposée au Salon de 1822, où elle obtint un très-vif succès, dû certainement à sa valeur artistique, mais aussi à l'émotion excitée par la fin tragique de Mlle Mayer. Prud'hon en fit une admirable lithographie[1] pour le journal *l'Album :* c'était un dernier hommage qu'il voulait rendre à son élève, et il accompagna l'envoi de sa pierre de cette lettre touchante :

« Ce 6 mai 1822. — Monsieur Grille voudra bien user d'indulgence si je ne me lasse pas de mettre sa bonté à contribution. Mon intention me servira d'excuse et sa sensibilité s'identifiera, j'en suis sûr, au sentiment qui provoque ma demande.

« En parlant dans son *Album* du tableau dont je lui ai porté la lithographie, je le prie de dire que le sujet qu'il représente est de l'invention de Mlle Mayer, mon amie; qu'il avait été commencé par elle et que je l'ai terminé par suite de sa mort funeste et trop imprévue.

l'anecdote suivante : « M. Belloc, grand admirateur et ami de Prud'hon, se rencontra à l'exposition avec le duc de Fitz-James, amateur fort riche, et lui fit remarquer la *Famille malheureuse*. Le duc témoigna le désir d'acquérir ce tableau n'importe à quel prix et chargea M. Belloc d'en offrir au peintre 15,000, 20,000 fr., enfin la somme qu'il voudrait. Aussitôt M. Belloc, impatient de lui donner cette bonne nouvelle, se rend chez Prud'hon. « Eh bien, lui dit-il, votre tableau est vendu, mon cher Prud'hon. Le duc de Fitz-James le veut à tout prix. Il offre 15,000 fr.; mais, si vous désirez plus, fixez vous-même la somme. — Je vous remercie, répondit Prud'hon, mais mon tableau est vendu. — A qui ? — A Odiot; il me le paye 5,000 fr., et je préfère le voir entre les mains d'un amateur sincère, qui l'aimera, qui ira chaque jour le regarder, à qui il procurera une vive et vraie jouissance, qu'entre celles d'un grand seigneur qui lui jettera à peine un coup d'œil le lendemain du jour où il sera entré dans sa galerie, et qui ne l'achète que parce que mon nom est à la mode en ce moment. »

1. Les épreuves de cette planche furent rapidement enlevées. M. de Boisfremont en fit une répétition de même grandeur, et il faut un œil très-exercé pour distinguer la copie de l'original.

« C'est une fleur à jeter sur sa tombe et à joindre à celles qui composent la couronne de gloire que son pinceau gracieux et distingué lui a méritée.

« Cet acte de justice que réclame de votre sensibilité un cœur encore pénétré de sa douleur sera pour lui inappréciable.

« Je prie monsieur Grille d'agréer l'assurance de tout mon dévouement.

« PRUD'HON[1]. »

A ce même Salon de 1822, il avait exposé les portraits de Mmes Jarre, Navier, Péan de Saint-Gilles, et celui du jeune fils du maréchal Gouvion-Saint-Cyr, jouant avec un chien, dont il a fait une jolie lithographie. Ces ouvrages, qui sont au nombre des plus parfaits qu'il ait produits dans ce genre, lui valurent un véritable succès, et il fut très-sensible à cette approbation tardive, mais presque unanime du public. « Un jour, m'écrit M. Berger, l'un de ses élèves, je lui portai une ébauche de portrait; il me donna des conseils, mit du gros blanc et traça sur ma toile ce qu'il voulait m'exprimer; puis il me dit : « Je vais vous montrer comment on doit « faire l'ébauche d'un portrait. »

« Il m'apporta deux portraits de femmes ébauchés. Ils étaient bien posés, déjà parfaitement modelés, grassement faits en teinte grisâtre, mais transparente. C'était déjà très-gracieux.

« Quelque temps après, j'allai le trouver. Il me dit : « — Êtes-vous allé « au Salon? — Non monsieur — Allez-y donc. » J'y allai aussitôt. Je vis ces deux portraits terminés. Ils étaient placés à hauteur d'appui à l'angle coupé du grand salon où est aujourd'hui l'*Antiope* du Corrége. Ils étaient admirables de faire, de fraîcheur et de grâce. On se pressait en foule

1. A la suite de cette lettre, Grille ajoute : « Que j'ai eu de bonheur à vivre au milieu de ces cœurs d'élite! Prud'hon était d'une exquise douceur. Il avait une modestie grande et vraie; il ignorait ce qu'il valait; il avait peur de déplaire. Il ne savait pas dans quel ravissement on était devant ses ouvrages.

« Cet homme si simple et de si peu d'apparence avait de la fermeté dans l'âme, de l'élévation. Il avait de l'énergie dans le pinceau, et ses croquis pour les fêtes patriotiques étaient pleins de feu.

« J'ai vu de ses premiers jets, de ses esquisses, de ses cartons, qui avaient plus de vigueur que ceux de David.

« Il joignait la force à la grâce. Vivant, les envieux ou les niais le mettaient au dernier rang des maîtres de l'École; mais depuis sa mort on lui a rendu la place qui lui était due, c'est-à-dire la première. Il marche en tête de tous nos peintres modernes. » (François Grille, *Miettes littéraires, biographiques et morales*. — Paris. Ledoyen, 1853. 3 vol. in-12, III, 338, art. PRUD'HON.)



Prud'hon inv. et del.

UNE LECTURE

Gazette des Beaux Arts

Imp Bertauts Paris

pour les voir : quatre rangs de personnes en défendaient l'approche. L'un de ces portraits était une brune avec robe blanche un peu décolletée et rayée de petites bandes d'or. Il est aujourd'hui au musée sous la désignation de : « Mme Jarre », mais il a beaucoup changé, surtout dans les ombres. L'autre était une blonde, ravissante de beauté [1]. Elle était vêtue aussi d'une robe blanche décolletée, mais mouchetée d'or. Bien que ces portraits ne fussent que des bustes avec fonds unis et sans accessoires, on ne pouvait se lasser de les admirer, tant ils étaient pleins de vie et de grâce. Je fus immédiatement chez M. Prud'hon raconter mon impression et celle du public; il parut fort content. »

On put croire un moment que Prud'hon surmonterait sa douleur. Il reprit quelques-uns de ces sujets gracieux qui lui rappelaient sa jeunesse et son bonheur évanoui. C'est alors qu'il fit une *Lecture*, ravissante lithographie et l'une de ses plus heureuses inspirations. Une jeune femme assise, ajustée de la manière la plus élégante, les bras nus, tient des deux mains, croisées sur ses genoux, un livre entr'ouvert et un bouquet de roses. Elle vient d'interrompre sa lecture et retourne la tête vers une colombe qui, perchée sur le dossier de son fauteuil, avance le col pour baiser sa bouche. Le mouvement un peu maniéré, l'expression voluptueuse de la figure, sont délicieux.

Il projetait aussi de peindre pour M. de Saint-Vincent une esquisse, répétition de sa *Cigale* dans le *Daphnis et Chloé* de Didot, et lui écrivait à ce propos :

« Ce 8 mai 1822. — Monsieur, je serais bien embarrassé de répondre aux choses flatteuses que vous m'adressez dans la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire. Aussi m'en tiendrai-je au silence sur un talent que vous m'assurez vous faire grand plaisir. Quant aux reproches que l'on croit devoir me faire de rendre la nature plus séduisante qu'on ne la suppose, je répondrai que, loin de l'embellir, tous les efforts de l'art ne peuvent atteindre aux charmes de cette belle nature, et c'est ce que vous savez aussi bien que moi, monsieur.

« Il n'a pas été hors de propos de m'avoir fait penser à l'esquisse de *Daphnis et Chloé* que vous m'avez confiée. Elle ressemble à peine au croquis, que je croyais perdu, qu'il m'est agréable d'avoir retrouvé, puisque dans mes moments de loisir je serai à portée de satisfaire au désir que vous conservez d'avoir quelque chose de moi. Je l'ai placé sous mes yeux pour ne pas l'oublier, et je m'en occuperai très-volontiers dès que mon temps pourra me le permettre. Ayez encore un peu de patience ; bien qu'il

1. Il s'agit du portrait de Mme Navier.

m'arrive d'en abuser, cela aura un terme, je l'espère, et mon excuse sera de faire en sorte que vous soyez content.

« Recevez, je vous prie, monsieur, l'assurance de toute ma considération.

« PRUD'HON[1]. »

Prud'hon n'exécuta pas cette esquisse, et l'embellie qui s'était faite dans son ciel obscur ne dura pas longtemps. Sa santé déclinait rapidement, et il ne s'occupa plus que de deux ouvrages du caractère le plus sérieux : *le Christ en croix*, et *l'Ame délivrée*. *Le Christ en croix* fut commandé à Prud'hon par la cathédrale de la ville de Metz. Cette œuvre violente, inégale, incomplète, est cependant de l'effet le plus pathétique, le plus saisissant. Le Christ vient d'expirer. Les soldats et la foule ont quitté le Golgotha. Il ne reste au pied de la croix que la Vierge à demi couchée et évanouie, qu'une sainte femme soutient dans ses bras, et à droite Madeleine, agenouillée, une main à son visage, et embrassant de l'autre bras les pieds de son Maître divin. Le corps du Christ, l'épaule et le bras de la Madeleine sont éclairés : tout le reste du tableau est couvert d'une obscurité sinistre. Cette grande page n'est pas achevée. On y trouve des morceaux excellents et dignes du maître. La figure de la Madeleine, en particulier, est admirable d'invention et de sentiment. Malgré ses graves imperfections, on ne peut voir cet ouvrage sans avoir le cœur serré. C'est le dernier effort d'un artiste mourant, dont le génie jette encore de sublimes lueurs[2].

L'Ame délivrée n'est qu'une ébauche en grisaille. Une femme ailée, les bras et la tête levés vers le ciel, vient de quitter une rive désolée, battue par la mer furieuse et sur laquelle se roule un serpent. A demi nue, elle rejette les vêtements souillés de la fange terrestre ; dans ses yeux brille l'espoir d'une patrie meilleure. Cet ouvrage tout symbolique montre assez quelles étaient les préoccupations de Prud'hon à cette époque. Il a voulu traduire en peinture les paroles du Psalmiste : « Oh ! qui donnera des ailes à mon âme comme à la colombe, pour m'envoler

1. A Monsieur de Saint-Vincent, quai des Augustins, n° 17, à Paris. — L'original de cette lettre appartient à M. Laperlier.

2. *Le Christ en croix*, mal à propos daté de 1822, était encore dans l'atelier de Prud'hon au moment de sa mort. Il fut exposé en 1824. Le ministre le garda et le mit au Luxembourg, d'où il passa au Louvre. On en avait fait faire, par M. de Boisfremont, une copie qu'on envoya à Metz. Il existe une réduction de cet ouvrage venant de M. de Boisfremont qui appartient à M. Laperlier, et une autre à M. Hauguet, qui est moins noire et blanche, moins tachée, moins heurtée que le tableau. La Madeleine est complétement dans l'ombre, et l'effet est plus concentré.

vers le lieu de mon repos [1]. » Toutes ses pensées étaient tournées vers la mort, qu'il désirait comme une délivrance [2].

Dans les premiers jours de 1823, Prud'hon fut atteint d'une indisposition dont il ne comprit pas d'abord la gravité, mais qui était le commencement de la crise suprême. Il écrivait le 3 janvier à une dame qui l'avait invité à dîner :

« Ma chère amie. — L'année où nous entrons ne commence pas pour moi plus heureusement que la précédente n'a fini. Le tissu de contrariétés qui enlace ma personne continue de s'ourdir sans interruption. Je m'explique. Je ne puis, comme j'y comptais, avoir le plaisir d'aller dîner demain chez vous. Une douleur au côté gauche, très-sensible quand je respire, plus vive encore quand je tousse, est précisément venue le premier de l'an me clouer dans ma chambre et s'opposer au plaisir que je me promettais pour le samedi suivant. Le mal n'est que musculaire, comme par exemple un torticolis. J'espère donc qu'il ne passera pas son quatrième jour.

« Recevez tous mes regrets, ma bonne amie, et des vœux de bonheur qu'il m'eût été si agréable de vous adresser personnellement : il faut prendre patience, bon gré, mal gré.

« PRUD'HON [3].

« Ce 3 janvier 1823. »

Cependant Prud'hon travaillait encore par moments à son *Christ en croix*. M. Berger, qui alla le voir à ce moment, le trouva dans l'atelier près de son tableau, se chauffant les pieds contre un grand poêle en faïence. Sa main lui parut glacée. Il se montra affectueux envers son élève comme de coutume, mais il était profondément triste et abattu. Il ne voyait peut-être pas encore l'imminence du danger, mais, d'après ce que me disent tous ceux qui l'ont vu depuis la mort de Mlle Mayer, il était persuadé qu'il ne survivrait pas longtemps à son amie. Quelques mois auparavant, il avait acheté au Père-Lachaise un terrain voisin de la sépulture de Mlle Mayer où il allait souvent faire de solitaires pèlerinages.

1. Un des premiers croquis pour cette composition porte en effet ce passage écrit de la main de Prud'hon.

2. L'*Ame délivrée* appartient à M. Eudoxe Marcille. M. Gabriel de Vandeuvre possède une esquisse de ce tableau que Prud'hon avait donnée à son ami Lordon. Elle est d'une grande beauté, et on y discerne la pensée pittoresque du peintre beaucoup plus clairement que dans l'ébauche de M. Marcille. La tête surtout est admirable, pleine de sentiment, d'expression saisissante et touchante. Les traits rappellent beaucoup ceux de Mlle Mayer.

3. L'original de cette lettre sans adresse appartient à M. Chambry.

Il écrivait à sa fille : « Oh! que la chaîne de la vie est pesante ; seul sur la terre, qui m'y retient encore? Je n'y tenais que par les liens du cœur; la mort a tout détruit... ma vie est le néant... l'espérance ne détruit point l'horreur des ténèbres qui m'environnent... Elle n'est plus, celle qui devait me survivre... La mort que j'attends viendra-t-elle bientôt me donner le calme où j'aspire?... C'est à ta tombe, ô mon amie, que s'attachent toutes mes pensées, tous mes vœux!... »

Vers le milieu de janvier, Prud'hon s'alita pour ne plus se relever. La maladie de foie dont il souffrait prit un caractère aigu et fit en quelques jours des progrès rapides. Le moribond ne se fit aucune illusion sur son état, et vit venir la mort avec une admirable sérénité. Il garda sa pleine connaissance, reçut ses amis et s'entretint avec eux jusqu'au dernier moment. « Ne pleurez point, leur disait-il; vous pleurez mon bonheur, car je vais rejoindre cet ange de bonté, cette amie dont les suffrages étaient si doux à mon cœur. »

C'est dans cette disposition d'esprit que le grand artiste expira le 16 février 1823, entre les bras de son excellent ami, M. de Boisfremont. Portant sur lui son regard mourant, le pressant de ses mains glacées, il murmura ces dernières paroles : « Mon Dieu, je te remercie!... la main d'un ami fidèle me ferme les yeux [1]. »

Suivant son désir, Prud'hon fut inhumé au Père-Lachaise, à quelques pas du tombeau de Mlle Mayer [2]. « J'allai à son service funèbre, m'écrit

1. Voïart. *Notice*, etc., p. 29 et 30.

2. Acte de décès de Prud'hon. « Du 17 février 1823, à dix heures un quart du matin. Acte de décès du sieur Pierre-Paul Prud'hon, peintre d'histoire, né à Cluny (Saône-et-Loire), membre de l'Institut, chevalier de la Légion d'honneur, âgé de 63 ans (65, Prud'hon étant né en 1758), le jour d'hier, à dix heures du matin, marié à Jeanne Pernet, constaté par nous sur la déclaration du sieur Jean Prud'hon, fils du défunt, graveur, âgé de 44 ans, demeurant quai aux Fleurs, n° 15, et Eudamidas Prud'hon, aussi fils du défunt, étudiant en médecine, âgé de 28 ans, demeurant rue du Faubourg-Saint-Jacques, n° 47.

« Signé : J. PRUD'HON. »
« E. PRUD'HON. »

(*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, par A. Jal, Plon. Paris, 1867.)

TESTAMENT DE PRUD'HON FAIT QUATRE JOURS AVANT SA MORT.

« Je donne et lègue à mon fils Eudamidas-Hippolyte Prud'hon ma montre en or marquée P. P.

« Paris, le 11 février 1823. Signé PRUD'HON ptre. »

« Je donne et lègue à Monsieur de Boisfremont, mon ami, tous mes portefeuilles de dessins, études, etc., etc.

« Paris, ce 11 février 1823. Signé PRUD'HON ptre. »

« Je donne et lègue en plus à mon ami de Boisfremont ma grande échelle ou escalier,

M. Berger. Il faisait un temps affreux; la neige tombait à gros flocons. Le convoi était escorté par une compagnie de soldats d'infanterie, pour lui rendre les honneurs militaires, comme chevalier de la Légion d'honneur. Les coins du poêle étaient tenus par plusieurs membres de l'Institut, entre autres par M. Hersent, qui s'approcha de moi en me demandant si j'étais parent du défunt, car je fondais en larmes. Je sentais vivement la perte que je venais de faire. M. Prud'hon avait été si bon, si doux, et ses conseils si précieux pour moi ! »

mes chevalets, ma glace à broyer enchâssée dans du bois, mes deux boîtes à couleurs, appuie-main, etc.; j'ajoute en outre une paire de lunettes en or que je le prie d'accepter pour l'amour de moi.

« Paris, ce 11 février 1823. Signé Prud'hon p[tre]. »

Nota. — Ce testament est olographe et se trouve en l'étude de Me Aingrin, notaire à la Chapelle-Saint-Denis.

ACTE DE RENONCIATION DE M. DE BOISFREMONT FAIT SIX MOIS APRÈS LE TESTAMENT DE PRUD'HON.

« Par-devant Me Cazes et son collègue soussignés, notaires royaux à Paris, fut présent :

« M. Charles-Pompée Leboulanger de Boisfremont, propriétaire à Paris, rue du Rocher, n° 34;

« Lequel, après avoir pris connaissance des formes et charges de la succession de M. Pierre-Paul Prud'hon, peintre d'histoire, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur, décédé à Paris le 16 février 1823, ainsi que du contrat de mariage de Mlle Émilie Prud'hon, fille dudit sieur Prud'hon, passé devant Me Rouquairol, notaire à la Chapelle-Saint-Denis, en présence de témoins, le 4 septembre 1819, aux termes duquel contrat le défunt a fait donation entre vifs à ladite dlle sa fille, qui l'a acceptée, d'une somme de quatre mille francs, à titre de constitution dotale, avec clause expresse de préciput, hors part et dispense de rapport, au moyen de laquelle donation la quotité disponible de la succession se trouve entièrement absorbée, a par ces présentes déclaré renoncer purement et simplement aux legs que ledit feu Prud'hon a faits en sa faveur suivant son testament olographe en date à Paris du onze février 1823, enregistré, signé, parafé et décrit par M. le premier président du tribunal civil de première instance de la Seine, et déposé audit Me Rouquairol, par acte qu'il en a dressé le 13 mai 1823, enregistré.

« Ledit M. de Boisfremont entendant que le testament sus-énoncé soit considéré comme nul et de nul effet en ce qui le concerne.

« Dont acte fait et passé à Paris en l'étude, l'an mil huit cent vingt-trois, le quatorze août.

« Et a le comparant signé avec les notaires après lecture.

« Signé de Boisfremont, Cazes, Raud. (?)

« Enregistré à Paris, bureau n° 10, le 19 août 1823, fol. 188, registre n° 109, reçu 1 fr. 10 c., dixième comp[s]. »

Prud'hon n'a pas fait école. Il n'a laissé aucun de ces élèves qui continuent les traditions d'un maître par des œuvres presque dignes de lui. Son talent était dans son imagination si féconde et si flexible, dans son cœur aimant, dans son sentiment original, absolument personnel, bien plus que dans sa manière. Or, on peut enseigner des procédés et une méthode; on ne transmet ni l'imagination, ni le cœur, ni le sentiment. On ne saurait lui assigner d'ancêtres ; il n'a pas eu de postérité. Isolé au milieu des artistes de son temps, il restera solitaire dans l'histoire de l'art. Il ressemble à ces météores qui, après avoir brillé quelques instants d'un vif éclat, rentrent pour toujours dans la nuit éternelle. Il a disparu, mais ses œuvres nous restent, et les ravissantes fictions créées par son crayon et par son pinceau prendront de plus en plus leur rang, et de plus en plus délecteront tous ceux qui aiment la beauté, car elles sont l'expression parfaite de quelques-unes de ces idées que les esprits médiocres ne perçoivent qu'indistinctement et auxquelles le génie donne une forme absolue et définitive. Peintres, poëtes, musiciens, artistes de toute sorte, on ne saurait assez vous rendre grâces de vos bienfaits et vous célébrer avec trop de reconnaissance ! C'est à vous qu'apparaissent, dans des visions sublimes, quelques-uns de ces points brillants dispersés sur la carte presque effacée d'un monde disparu ; c'est vous qui soulevez le manteau de plomb qui nous étouffe, et qui ouvrez à nos yeux charmés des échappées radieuses sur ce paradis de l'homme qui sent et qui pense, que Platon nommait un souvenir, que les chrétiens nomment une espérance. Aussi, ce ne sont pas des moments inutiles ceux que les plus distraits, les plus frivoles, les plus affairés d'entre nous vont passer auprès de l'autel secret ; ce ne sont pas des heures perdues celles que nous dévouons au culte de ce dieu sans prêtres et sans temples à qui l'on a donné un nom démodé, suranné, ridicule, et que je dirai pourtant : l'Idéal. Ils ne sont pas insensés ces hommes de toutes les races et de toutes les conditions qui, depuis dix mille ans, sondent de leurs regards avides l'obscur problème. Ces aspirations vagues et passionnées, ces élancements du cœur, de l'intelligence, des sens s'adressent à ce *quelque chose* dont les plus rebelles subissent la contrainte et l'invincible attrait.

CHARLES CLÉMENT.



LE

TRÉSOR DE CUENCA



LES antiquités du Pérou sont encore une rareté dans nos musées de l'Europe. Aussi, malgré la barbarie d'un art qui tient par certains côtés à la vie sauvage, n'est-il pas sans intérêt de faire connaître au public une précieuse collection d'objets en or, que les relations chaque jour plus étendues du commerce parisien avec l'Amérique méridionale ont fait venir sur notre marché. Je dois à l'amitié de M. Eugène Thirion, consul général des États de Vénézuéla, qui est le dépositaire de ce trésor, d'avoir pu l'examiner de près, avant qu'il ne se disperse au hasard des enchères publiques; mais je me garderai d'abuser de l'occasion qui s'offre à moi, pour me risquer sur les routes aventureuses de l'archéologie américaine. Sans parler des efforts que l'on a tentés pour trouver en Asie, dans le prosélytisme des sectes bouddhiques, l'origine des essais de civilisation dont le nouveau monde a été le théâtre, la question plus simple des relations entre les deux Amériques reste toujours obscure et ne saurait être abordée utilement sans le secours que la science des races et des idiomes vient prêter à l'étude des monuments. Qu'il nous suffise d'apporter à ce grand débat, si intéressant pour l'histoire de l'homme, plusieurs pièces nouvelles, en empruntant aux ouvrages déjà publiés sur la matière les éclaircissements indispensables.

J'ai consulté principalement le grand recueil des *Antiquedades peruanas* par Rivero et Tschudi, les *Antiquarian researches* de Bollaert, un livre d'une simplicité tout anglaise et plein de détails instructifs, enfin l'excellent abrégé historique et archéologique de M. Ernest Desjardins : *le Pérou avant la conquête espagnole*. Plus d'une information utile

m'a été fournie par la conversation de deux hommes qui ont acquis l'expérience des antiquités péruviennes, pour avoir longtemps séjourné dans le pays : l'un est M. le docteur Roulin, bibliothécaire de l'Institut; l'autre M. Léonce Angrand, bien connu par ses curieuses études sur les plus anciens monuments du Pérou et par la belle collection de vases péruviens qui est maintenant au Louvre. Mais le meilleur fruit que je rapporte de cette excursion aux côtes lointaines, c'est la connaissance qu'elle m'a fait faire avec les plus anciens historiens de l'Amérique, et surtout avec Garcilaso de la Véga. Quelle curieuse personnalité que celle de ce gentilhomme espagnol, qui réunit en lui le sang des deux mondes ! Fils d'une princesse de la famille royale des Incas, élevé à Cuzco, près de sa mère et de ses oncles, qui tous avaient vécu une moitié de leur vie au milieu de l'étrange splendeur de la civilisation péruvienne, il se rencontre juste à temps pour fixer, comme un rêve prêt à s'évanouir, les traditions et les souvenirs de ce passé si brusquement clos. Il est pour le nouveau monde ce qu'Hérodote est pour l'ancien, et les découvertes archéologiques viennent aussi confirmer chaque jour davantage la véracité de ses merveilleux récits. Les lecteurs nous sauront gré de lui avoir fait de nombreux emprunts, en conservant même à la vieille traduction française sa simplicité un peu antique : c'est le meilleur commentaire des monuments que nous allons décrire.

Disons d'abord quelques mots du pays d'où viennent ces antiquités. La province de Cuenca est située au sud de Quito, dans les États de l'Équateur. Elle fait partie de la longue zone de plateaux et de hautes vallées que la chaîne des Andes tient élevée dans les airs, à deux et trois mille mètres d'altitude, entre sa double muraille de neiges et de volcans. En aucun point de la chaîne, rapportent les voyageurs, les deux lignes des montagnes ne s'écartent et ne s'infléchissent plus heureusement, pour former, sous les feux à pic du soleil, un paradis de fraîcheur et de douce fertilité. Dans un milieu aussi extraordinaire, il ne faut pas s'étonner si les premières sociétés ont dû suivre de tout autres routes que les peuples de l'ancien monde. Ici on ne voit pas la civilisation naissante côtoyer, comme en Égypte ou en Chaldée, les rives des grands fleuves, à la recherche des plaines humides et chaudes, où la nature fait au travail humain les premières avances de fonds. Elle évite au contraire l'étouffante végétation des terres basses et s'efforce d'échapper aux étreintes d'une nature plus forte que l'homme. Un instinct particulier la conduit vers les hautes régions des Cordillères, vers leurs corniches vertigineuses et vers leurs jardins suspendus. Ce prodigieux viaduc, dressé par les soulèvements à travers les deux Amériques, devient

naturellement le grand chemin le long duquel se meuvent et se fixent de préférence les nations américaines.

Longtemps avant l'extension de la domination militaire et religieuse des Incas, plusieurs races intelligentes avaient fondé dans les régions élevées de l'Amérique équatoriale des centres florissants de civilisation primitive. C'est encore un problème de savoir quel est le peuple qui a construit sur les cimes du haut Pérou, à des hauteurs où la raréfaction de l'air rend la vie difficile, le sanctuaire et les sculptures symboliques de *Tia-Huanaco*. Mais il est certain que les Aymaras de la Bolivie, les Quitos et les Caras de l'Équateur, les Atures et les Muiscas de la Nouvelle-Grenade, ont tous eu de bonne heure leur culture particulière et leurs arts nationaux. Les monuments de cette première époque se distinguent en général par une fermeté d'exécution qui les a fait comparer quelquefois aux premiers essais de l'art égyptien ou de l'art étrusque, et dont les ouvriers qui travaillèrent plus tard sous l'influence de la dynastie conquérante descendue de Cuzco n'avaient pas retrouvé le secret, lorsque l'apparition des Espagnols vint supprimer l'avenir pour la civilisation indigène.

La vallée de Cuenca avait aussi sa population autonome, les *Cagnarès*, qui ne furent soumis, avec toute la région de Quito, que par les trois derniers Incas. Encore cette soumission ne leur enleva-t-elle pas, à ce qu'il semble, leurs chefs nationaux : car en 1529, à la veille même de l'arrivée de la petite troupe de Pizarre, nous voyons l'un d'eux résister avec tout son peuple à l'usurpation d'Atahualpa, et se faire battre en cherchant vainement à soutenir contre lui son frère légitime Huascar. S'il faut en croire Garcilaso, les Cagnarès adoraient la lune comme leur principale divinité, et en second lieu les grands arbres, les pierres extraordinaires, particulièrement celles qui étaient jaspées : le culte du soleil n'aurait été introduit chez eux que par les Incas, dont les conquêtes avaient toujours le caractère d'une prédication armée. De grandes ruines de forteresses et de palais, parmi lesquelles on cite surtout celles de *Hatun-Cagnar*, appelées aussi *Inca-pirca* ou le *Mur de l'Inca*, dans la plaine de Tomébamba, ont conservé le nom de cet ancien peuple et témoignent qu'il était arrivé par lui-même à un certain degré de civilisation et de puissance. Seulement les traditions recueillies par l'espagnol Cieça de Léon sur les splendeurs de ce palais, tout étincelant d'or sous ses toits de chaume, associent aux mêmes constructions le nom plus illustre des Fils du Soleil, qui en firent une de leurs résidences favorites. Il devient dès lors très-difficile de faire la distinction entre l'œuvre des deux peuples. A plus forte raison aura-t-on de la peine à décider si les

antiquités retrouvées dans ce pays doivent être attribuées aux conquérants incas ou aux populations indigènes des Cagnarès.

Encore si nous avions quelques renseignements précis sur le lieu de la découverte; mais M. Thirion s'est en vain adressé aux négociants qui, du port de Guayaquil, lui ont expédié ce lot d'objets en or : tout ce qu'il a pu savoir, c'est qu'il avait été trouvé près de Cuenca, dans un de ces anciens lieux de sépulture auquel les indigènes donnent le nom générique de *huacas*. « Les *huacas*, dit Bollaert, sont des fosses revêtues « d'une construction en pierres ou en briques, dans lesquelles les corps, « embaumés ou plutôt desséchés, se retrouvent encore enveloppés dans « leurs vêtements de laine ou de coton. Des vases de terre curieusement « façonnés, quelques-uns contenant des aliments, sont déposés auprès du « mort. De ces huacas on tire nombre d'objets curieux : ce sont des « hachettes de bronze ou de cuivre, des miroirs de pierre polie et de « métal, des pointes de lance en pierre, des bijoux en or, tels que col- « liers, bracelets, pendants pour le nez et pour les oreilles, des idoles « creuses en or ou en argent, de grandes épingles en métal et jusqu'à « des pinces en cuivre pour épiler les poils de la face. Tout objet trouvé « dans une tombe est considéré comme *huaca* ou sacré. » Le même auteur paraît regarder les sépultures de cette forme comme appartenant à l'époque des Incas; il les distingue avec soin des *tolas* ou constructions de pierres amoncelées qui étaient d'un usage plus ancien. Mais il est peu probable que, dans l'indication qui nous est parvenue, on ait tenu compte de cette distinction, qui ne me paraît pas toujours observée par les voyageurs. D'ailleurs Garcilaso nous avertit que le mot *huaca* était employé dans un sens beaucoup plus large et servait à désigner tout lieu ou toute chose qui avait un caractère sacré.

De toute manière, nous avons ici le trésor funéraire de quelque puissant personnage, sa vaisselle précieuse, dont il n'avait pas voulu se trouver dépourvu dans son tombeau , ses armes d'honneur et ses insignes, parmi lesquels de hautes coiffures qui ne semblent pouvoir convenir qu'à un chef souverain : « Lorsque le roi était mort, » dit Garcilaso, « ils muraient la chambre où il avait accoutumé de coucher, lais- « sant dedans tout ce qui s'y trouvait d'or et d'argent et tenaient ce lieu « pour sacré »; et plus loin : « Ils enterraient avec le roi décédé toute sa « vaisselle d'or et d'argent, jusqu'à la batterie de cuisine; ils enterraient « encore ses habits et ses plus riches joyaux et les meubles de ses autres « maisons, comme s'ils eussent voulu dire qu'ils lui envoyaient ces choses « pour qu'il s'en servît dans l'autre vie. » Il en était ainsi, paraît-il, par tout l'empire : « Ils pratiquaient la même chose dans toutes les maisons

« royales où l'Inca avait couché, quand même il n'y eût passé qu'une « nuit en voyageant. » Cette dernière coutume pourrait servir à expliquer la découverte faite aux environs de Cuenca d'un aussi riche trésor, si l'on ne préfère l'attribuer aux anciens chefs indépendants du pays. Le lecteur aura fait de lui-même le curieux rapprochement qui se présente ici avec certains usages funèbres des anciens peuples de notre continent.

Tous les objets, sans exception, qui composent le trésor de Cuenca, les parures, les vases et même les armes, sont en or; l'ensemble de la découverte pèse plus de 10 kilogrammes. L'emploi de ce métal, prodigué pour tous les usages, confirme les récits des premiers conquérants sur les richesses métalliques des Incas et ne laisse aucun doute sur l'histoire à tournure légendaire de la rançon du Crésus péruvien. Malgré toute l'exagération qu'a pu atteindre la hâblerie espagnole, en se combinant avec les souvenirs exaltés des populations vaincues, on est moins porté à taxer de mensonge la description des palais et des temples, comme ceux de Tomébamba et de Cuzco, où l'or n'était pas employé seulement pour décorer les meubles et les portes, mais encore pour lambrisser les chambres intérieures « au lieu de tapisserie », pour y faire courir des figures de plantes et d'animaux qui semblaient descendre ou monter, et pour orner jusqu'aux arbres des jardins sacrés sous la forme de feuillages et de fruits étincelants. Ce luxe grossier et cette imitation exubérante des choses de la nature sont d'ailleurs un des caractères de l'enfance de l'art. La grande valeur de la plupart des antiquités de l'Amérique méridionale est la cause qui en amène le plus souvent la destruction. Toute trouvaille de ce genre est une petite fortune, que l'on réalise plus facilement chez le fondeur que chez l'antiquaire. Il faut espérer que le même sort ne menace pas à Paris les objets qu'on y a envoyés, et qu'il se rencontrera des amateurs pour sauver du creuset des pièces dont quelques-unes sont uniques et d'un véritable intérêt pour l'histoire de l'industrie humaine.

Malgré le caractère de barbarie qui leur est commun, toutes ces pièces, comparées entre elles, présentent des différences d'exécution dont l'œil est surpris et qu'il ne faut pas seulement attribuer au temps ou à la diversité des fabriques, mais souvent aussi à l'inégalité des procédés. Dans la plupart des cas, le métal est battu; quelques pièces plus épaisses et de moindre dimension paraissent seules avoir été coulées dans un moule. La soudure est déjà employée assez habilement pour composer des pièces de plusieurs morceaux fondus à part ou pour rapporter certains détails. D'autres ornements sont gravés ou découpés à jour; mais ordinairement la décoration est exécutée au repoussé, avec des variantes dans la répétition des mêmes motifs, qui montrent que la méthode de

l'estampage était inconnue. Les détails sont alors dessinés par des lignes de points frappés ou par des traits saillants produits à l'aide d'une pointe que l'on a promenée, avec une pression très-forte, à l'envers du métal. Ce genre de travail est du reste le plus arriéré de tous et celui qui donne les détails les plus grossiers.

Mais quand on sait avec quels instruments de pareils ouvrages ont été exécutés, on est encore moins étonné de la grossièreté des uns que de l'adresse déployée dans quelques autres. Les écrivains auxquels nous avons fait déjà de nombreux emprunts ont recueilli à ce sujet des renseignements qu'il faut transcrire presque textuellement, car c'est tout un chapitre de l'histoire primitive de l'industrie. Il en résulte que les Péruviens en étaient encore aux procédés de l'âge du bronze et même de l'âge de la pierre. Toutes les fois qu'il leur fallait une pointe vive ou une lame tranchante, c'était à la pierre qu'ils avaient recours. Garcilaso rapporte cette parole caractéristique d'un Péruvien qui ne pouvait se lasser d'admirer l'invention des ciseaux, en comparaison des couteaux de silex qui servaient aux indigènes pour se couper les cheveux : « Sans mentir, disait-il, les Espagnols n'auraient « fait que nous apporter des rasoirs et des ciseaux, cela pouvait suffire « pour nous obliger à leur donner libéralement tout ce que nous avons « d'or et d'argent. » De même pour le travail des métaux, il paraît qu'ils n'avaient ni limes ni burins, et que, ne connaissant pas les outils de fer, ils en faisaient « de certaines pierres dures, jaunes ou verdâtres (pro- « bablement une variété d'obsidienne), qu'ils polissaient à force de les « frotter ensemble. »

Pour les autres procédés, je ne puis mieux faire que de continuer à citer le même auteur, témoin véridique des choses qu'il rapporte : « Ils « ne savaient pas non plus faire des marteaux ni les emmancher, et ils « se servaient à leur place de certains outils faits d'un alliage de cuivre « et de laiton. Ces outils sont tout carrés : les uns remplissent toute la « main, autant qu'elle peut empoigner, et ils s'en servent pour la bat- « terie la plus forte ; les autres sont d'une grosseur moyenne, les autres « petits et les autres enfin un peu plus longs, et ceux-ci sont les plus « propres pour travailler sur les choses qu'ils veulent rendre concaves. « Ils les tiennent à la main, comme si c'étaient des pierres, et en frappent « à tour de bras les matières qu'ils mettent en œuvre. » Voilà pour l'art du batteur en métaux ; les fondeurs n'étaient pas mieux outillés : « Quand « ils voulaient fondre quelque métal, ils n'en venaient à bout que par le « moyen de leur souffle, qu'ils poussaient à travers certains tuyaux de « cuivre longs d'une demi-aune, les uns plus, les autres moins, selon que

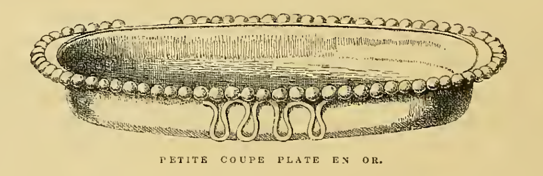
« la fonte était grande ou petite. Ces tuyaux se rétrécissaient vers l'une « des extrémités, où il n'y avait qu'un petit trou, afin que le souffle en « sortît avec plus de violence. Quand ils avaient quelque fonte à faire, « ils étaient plusieurs ensemble, dix ou douze jours de suite, et ils se « tenaient autour du feu, qu'ils soufflaient à pleine bouche avec leurs « tuyaux, comme ils font encore aujourd'hui, sans qu'on ait pu leur « faire changer cette coutume. » L'industrie des métaux resta en effet florissante au Pérou après la conquête : Ciéça de Léon affirme aussi qu'il vit encore les indigènes mener à bien, avec deux morceaux de cuivre et quelques pierres, en s'aidant d'un petit fourneau de terre et d'un simple chalumeau, des ouvrages qui eussent passé pour difficiles avec l'outillage le plus complet.

Ces orfévres péruviens formaient des espèces d'ateliers domestiques, où le petit enfant se rendait de bonne heure habile dans le métier paternel. Ils payaient l'impôt en objets fabriqués; mais la loi voulait qu'on leur fournît le métal dont les rois et les gouverneurs de province faisaient provision dans leurs palais. Les Incas avaient de véritables magasins de pépites et de métal en barres, qu'ils appelaient leurs *greniers* et leurs *bûchers* d'or. Deux lingots d'or, trouvés parmi les pièces du trésor de Cuenca, confirment ces habitudes de l'industrie primitive, que nous rencontrons aussi dans l'antiquité homérique. Ne voit-on pas Nestor apporter l'or à l'habile ouvrier qui doit dorer les cornes de la victime, et Agamemnon se vanter de posséder dans sa tente beaucoup d'or, d'argent, d'airain et de fer difficile à travailler? Nous avons fait connaissance avec les anciens ouvriers du Pérou et avec leur outillage ; voyons maintenant leurs œuvres, dont la découverte de Cuenca nous offre des échantillons très-variés.

La vaisselle d'or se compose principalement de neuf grandes coupes d'une forme hémisphérique un peu écrasée. Elles sont sans ornements ; mais leur galbe a été imité assez heureusement des gourdes ou calebasses, qui furent les premiers vases avant l'invention de l'art du potier, et que les naturels du pays emploient encore communément sous le nom de *totumas*. De pareils ouvrages de la nature furent en tout pays la source vivante des formes de la céramique. Sur cette voie les ouvriers américains devaient se rencontrer forcément avec ceux de l'ancien monde. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir une de ces coupes, plus grande et un peu plus fermée que les autres, reproduire exactement la forme de certains grands bols persans et celle du *lébès* antique. Ce sont probablement des vases de ce genre que les écrivains espagnols désignent sous le nom de *cantaros y ollas*, lorsqu'ils rapportent que le service de table de l'Inca

et même sa batterie de cuisine étaient en or. Ils parlent notamment de deux grandes coupes, dans lesquelles il offrait au soleil la boisson sacrée.

Au milieu de cette batterie de cuisine en or, d'un travail sommaire, on est étonné de voir deux petites coupes très-plates, de 9 centimètres seulement de diamètre, remarquables par la recherche de leur exécution. Le bord est orné d'un collier de perles saillantes, composé de grains d'or que l'on a fondus à part et rapprochés ensuite par un procédé de soudure: deux petits serpents, formés d'une tige mince repliée sur elle-même, décorent les côtés. Supposez les grains plus petits, et vous aurez un travail de granulé analogue à celui des bijoux étrusques. Garcilaso parle justement de granules d'or, dont les Péruviens se servaient comme de perles, pour enrichir leurs vêtements, sous le nom de *chaquira* : « Ce



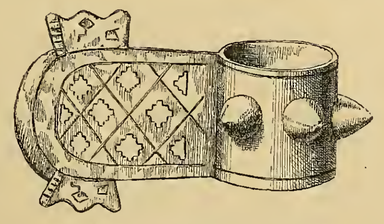
PETITE COUPE PLATE EN OR.

« sont, dit-il, de petits grains d'or, plus déliés que la semence des perles « la plus menue, à quoi les Indiens travaillent si délicatement, que les « meilleurs orfévres de Séville, auxquels je fis voir le peu que je portais « en Espagne, m'ont souvent demandé comment cela pouvait se faire, « parce que, si déliés que fussent ces grains, il ne laissait pas que d'y « avoir de la soudure. » La petite dimension et la disposition particulière de ces coupes n'indique pas qu'elles aient servi à des usages domestiques. Il semble plutôt que c'étaient des vases de sacrifice, de véritables *patères*, destinées à contenir quelques gouttes d'un liquide sacré, comme étaient peut-être celles dans lesquelles les parents de l'Inca recevaient, dit-on, leur part de la boisson offerte au Soleil. L'une d'elles est encore salie par le résidu d'une substance rougeâtre. Celle dont le dessin illustre notre article, presque intacte dans tous ses détails, est surtout une pièce de collection des plus intéressantes.

Les armes défensives en or ne peuvent guère avoir été que des armes de parade et des insignes de commandement. Il n'y a pas jusqu'aux pointes de lance qui ne soient faites de ce métal. Les haches sont surtout remarquables et fourniront un sujet de comparaison des plus instructifs aux savants qui s'occupent des antiquités préhistoriques et des procédés

primitifs de la métallurgie. Elles sont coulées et découpées d'ornements à jour qui paraissent avoir été produits par le moule. Le dessin est formé par un système de lignes droites, qui se coupent de manière que les pleins comme les vides engendrent des figures déterminées : ce sont des triangles, des *tau* et surtout des croix plus ou moins compliquées, mais qui n'ont certainement rien de chrétien. On comprend très-bien comment le sentiment inné de la décoration géométrique, développé par le travail symétrique des nattes, dans lequel les Indiens sont encore fort habiles, a conduit les anciens ouvriers américains à trouver naturellement non-seulement la croix, mais encore l'ornement classique de la *grecque,* que l'on a mainte fois signalé sur leurs étoffes, sur leurs poteries, sur leurs constructions et jusque sur leurs armes de métal. M. le Dr Roulin présentait encore dernièrement à l'Académie des inscriptions une hache péruvienne en bronze ornée d'une véritable grecque ; mais le type de l'arme était différent de celui que nous décrivons.

Cinq des hachettes de Cuenca sont de forme plate avec le tranchant évasé en demi-cercle. Elles ont le talon percé d'un trou ou muni d'une sorte de queue d'aronde ; elles pouvaient ainsi être fixées, à l'aide d'un



HACHE EN OR, DÉCOUPÉE A JOUR.

clou ou d'une ligature, dans un manche dont le bois avait été fendu. On a déjà trouvé dans les tombeaux péruviens plusieurs armes d'un type semblable, mais elles sont en bronze et sans ornements. Une sixième hache, dont nous donnons le dessin, se distingue des précédentes par des procédés de fabrication plus avancés et par une complication de forme qui en fait une pièce très-rare. D'abord elle est munie, comme nos haches modernes, d'une douille cylindrique dans laquelle pénétrait le manche ; cet anneau est lui-même armé de cinq pointes, qui rappellent certains casse-tête en forme d'étoile que l'on trouve aussi dans les sépultures du Pérou : nous avons donc là deux armes combinées dans une seule. Le sceptre de l'Inca était justement une sorte de casse-tête com-

biné avec une hache, que l'on appelait *tupayauri* : « La dernière marque « de distinction que l'on donnait au prince était un javelot d'une aune « de long et une hache d'armes dont le fer était d'un côté comme celui « d'un large couteau et de l'autre en pointe de diamant et ressemblait « à peu près à une pertuisane. » Mais ce qui est curieux surtout, c'est que le tranchant, découpé à jour, est garni de deux ailerons dentelés, où l'on voit se répéter certains traits bizarres, que l'on prendrait pour des caractères d'écriture. On y reconnaît le profil de la tête du jaguar, dessiné en manière d'hiéroglyphe et tourné vers le manche de la hache. C'est un symbole sur lequel nous aurons à revenir et qui se retrouve souvent sur les monuments du pays, notamment parmi les emblèmes qui ornent les curieuses figures sculptées sur la grande porte de Tia-Huanaco.

La classe des parures et des pièces de costume est curieuse entre toutes par l'aspect des objets qui la composent et par quelques essais encore bien informes de décoration figurée. La richesse barbare de ces parures est d'autant plus surprenante que les Incas, comme tous les peuples qui se sentent quelque supériorité intellectuelle et morale, paraissent s'être imposé plutôt une certaine simplicité dans leur costume, où l'or ne tenait pas la place que l'on pourrait croire. Leur diadème, le *llautu*, n'était qu'une tresse de laine de plusieurs couleurs, garnie sur le front d'une frange écarlate et surmontée par les deux bouts d'aile d'un oiseau sacré, tachetés de noir et de blanc. Même simplicité dans leurs vêtements de couleur sombre, casaque sans manches et manteau, et dans leur chaussure d'une forme tout élémentaire. Si c'est bien d'eux que provient le trésor de Cuenca, il faudrait croire que, dans certaines circonstances solennelles et surtout dans les fêtes du Soleil, ils se revêtaient d'un costume beaucoup plus somptueux. Garcilaso le laisse au moins supposer, lorsqu'il dit que les simples *caracas*, ou chefs des provinces, réservaient leurs trésors pour se parer dans ces fêtes, pour semer leurs robes de plaques d'or et d'argent, pour décorer leurs bonnets de guirlandes des mêmes métaux et inventer mille ajustements bizarres, par lesquels ils croyaient se rendre magnifiques.

Il n'y a que peu de chose à dire des boucles d'oreilles ou plutôt de nez, dont le travail est très-simple. Plusieurs ceintures sont formées d'un large ruban d'or souple, qu'une double bordure de petits trous permettait de coudre sur une bande de cuir ou d'étoffe. Le principal luxe consistait dans les plaques repoussées dont nous aurons à déterminer l'usage et surtout dans les coiffures, qui sont représentées par trois exemples de formes différentes. Il y a d'abord un grossier diadème, percé d'ornements à jour, comparables à ceux qu'un enfant découperait avec des

ciseaux dans une couronne de papier doré. Les Cagnarès, suivant Ciéça de Léon, avaient pour coiffure nationale une sorte de couronne en bois assez semblable à la bordure d'un crible; mais je ne vois pas qu'il soit question, dans les auteurs, de coiffures élevées, comme les tiares en or massif que nous allons décrire. L'une est un cône tronqué de 32 centimètres de haut, orné d'une bande saillante vers la base, le tout battu assez grossièrement [1]. L'autre rachète au moins la grossièreté du travail par la complication de sa forme et par les ornements symboliques qui en font, à la fois, la pièce la plus curieuse et la plus étrange du trésor de Cuenca.

C'est une sorte de casque en or restreint et repoussé. La valeur et l'éclat du métal ne servent qu'à mieux faire ressortir la bizarrerie de la forme qui est tout à fait digne de l'ostentation naïve d'un chef de sauvages. Le timbre hémisphérique, muni d'une visière carrée ou peut-être d'un couvre-nuque, et percé de deux trous pour ajouter des cordons, est surmonté d'un cône creux de 20 centimètres de haut, qui termine le tout en chapeau de magicien. Dans une petite édition des *Antiquités péruviennes* de Rivéro, publiée à Lima, on voit une figure de terre cuite qui porte une coiffure de ce genre; c'est encore, à la visière près, celle des rois de Siam. L'effet est d'autant plus singulier pour les yeux que le hasard semble avoir réuni des éléments disparates empruntés à plusieurs coiffures modernes : le crayon d'un Gavarni ne les eût pas combinés d'une façon plus étrange. On pense à la fois à une casquette de jockey, à un képi et au bonnet d'un charlatan. Peut-être, tout civilisés que nous sommes, n'avons-nous pas le droit de nous moquer du sentiment instinctif qui, de tout temps et en tout pays, a porté les hommes à grandir leur taille par des coiffures élevées, pour inspirer plus de respect; mais on ne peut s'empêcher de sourire en pensant que les Péruviens ont attaché à un objet aussi bizarre des idées de dignité, de puissance et peut-être de religion, si l'on en juge par les symboles qui l'entourent.

Le principal motif de la décoration, répété symétriquement sur les quatre côtés du casque, est un disque saillant, sur lequel se dessinent en relief les linéaments d'une face humaine. Dans les intervalles, quatre ornements assez confus, mais empruntés certainement au règne végétal, alternent avec les masques humains. L'écolier qui s'essaye à tracer sur les marges de son cahier d'écriture deux yeux, un nez et une bouche, le tout encadré dans un rond aussi régulier qu'il peut le faire, ne pro-

1. Cette tiare, très-pesante, n'a pu servir qu'à coiffer une idole, si ce n'est pas plutôt un grand vase.

duit pas un dessin plus naïf que l'image laborieusement écrite dans l'épaisseur du métal par l'ouvrier péruvien. Toutefois la répétition de certains détails caractéristiques montre que ce n'est pas une fantaisie enfantine, mais la volonté de reproduire un type consacré qui a conduit cette main inhabile. On notera, comme des singularités, la double ligne,



CASQUE PÉRUVIEN EN OR.

accusant les rides au-dessus des sourcils et le travail de pointillé qui marque la place des moustaches. L'espèce de panache qui surmonte le front pourrait être un simple ornement ; mais, si défiant que l'on soit au sujet des symboles, on ne peut expliquer cette bouche aux canines aiguës et démesurément longues, autrement que par l'intention de rendre la figure humaine plus redoutable en lui prêtant les terribles mâchoires des animaux carnassiers. C'est un trait d'autant plus digne d'être remarqué qu'il se retrouve sur un grand nombre de figures de travail américain, et

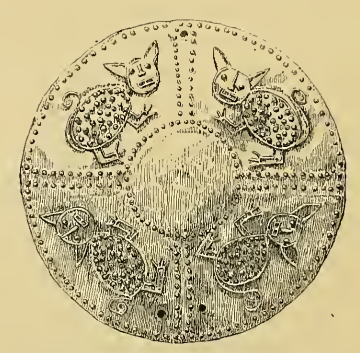
notamment sur des plaques circulaires dont je parlerai tout à l'heure.

Du reste on peut signaler, parmi les symboles les plus populaires de notre ancien monde, une conception toute semblable sans que les partisans les plus déclarés des communications entre les deux continents puissent rêver aucune transmission possible. Le masque de Gorgone, dans les ouvrages grecs de style primitif, nous présente une face d'un caractère presque identique et armée des mêmes défenses menaçantes. Les savants s'accordent à reconnaître dans le gorgonéum autre chose qu'un épouvantail créé par la fantaisie des artistes : c'était la face de la lune, avec cette vague esquisse d'une physionomie grimaçante que notre imagination croit entrevoir dans les taches du disque lunaire. Nous prêtons involontairement au soleil une figure du même genre. Je ne crois pas que l'on s'aventure beaucoup en attribuant aussi un caractère sidéral aux masques circulaires du casque de Cuenca, et en y reconnaissant soit la lune des Cagnarès, soit le soleil des Incas. Non loin des ruines de Tomébamba, on voit, tracée sur une paroi de rocher, une grande figure formée de cercles concentriques, dans laquelle on croit reconnaître *Inti*, le dieu-soleil du Pérou : le lieu s'appelle *Inti-huaicu*. Dans le principal temple de Cuzco, l'image du soleil était un grand disque à face humaine qui s'étendait d'une muraille à l'autre; mais il était entouré de rayons imitant des flammes. Garcilaso raconte qu'un gentilhomme castillan qui avait reçu ce disque d'or comme sa part du butin, s'en trouvant embarrassé à cause de sa grandeur, le joua et le perdit en une nuit, ce qui donna lieu à un mot devenu proverbial dans le pays : « Il a joué le soleil avant qu'il ne fît jour. »

La riche collection d'antiquités découverte dans les environs de Cuenca compte aussi un grand nombre de plaques en or de forme circulaire, mais que leur dimension, qui est de 12 centimètres en moyenne, range dans la catégorie des pièces de parure et de costume. La plupart sont tout à fait lisses ou simplement bordées de cercles concentriques de points saillants. Quatre de ces disques portent seuls des figures dessinées au repoussé. Dans ce cas, le champ du cercle est divisé par quatre rayons qui partent d'un anneau placé au centre et qui séparent autant de figures d'un même animal. Ici encore, pour avoir une idée de l'incroyable gaucherie du dessin, il faut se rappeler les procédés d'un enfant qui crayonne le portrait de son chat. C'est, en effet, un animal de race féline que l'orfévre péruvien a voulu figurer, mais l'un des plus terribles représentants du genre, très-probablement le jaguar, le plus grand et le plus redoutable carnassier des forêts de l'Amérique. Malgré l'imperfection de l'image, on reconnaît les oreilles pointues, la fourrure

tachetée, la face ronde aux dents qui grincent, l'attitude repliée du corps qui s'apprête à s'élancer. Sur les autres plaques, qui diffèrent un peu de celle que nous publions par le caractère du travail, la forme ocellée des taches a même été assez adroitement reproduite par des points saillants, que l'on a refrappés d'un coup de poinçon en sens inverse.

Les figures, disposées de manière que deux d'entre elles seulement soient affrontées, marquent le côté du disque qui devait se présenter en haut. On observe, en effet, à cet endroit un ou deux trous, qui se répètent souvent sur le bord diamétralement opposé; ils devaient



PLAQUE CIRCULAIRE EN OR.

servir à suspendre les plaques circulaires et peut-être même à les attacher l'une à l'autre. On apprend ainsi quel était probablement l'usage de ces insignes; c'étaient des espèces de décorations, comme celles dont nous avons vu que les Péruviens de haut rang ornaient leurs vêtements dans les solennités religieuses; de pareils ornements, suspendus en collier ou fixés sur les étoffes, n'étaient pas non plus sans utilité à la guerre pour la défense du corps. Plusieurs peuples anciens de notre continent attachaient ainsi à leurs vêtements, sous le nom de *phalères*, des disques de métal qui ne sont pas sans analogie avec ces plaques d'or des Américains.

Ce n'est pas du reste la première fois que l'on découvre au Pérou de ces *plaques de poitrine*, comme les appellent quelques antiquaires. Bollaert en publie deux très-beaux spécimens, dont l'un provient justement de Cuenca, l'autre de Cuzco; mais, au lieu de quatre jaguars, ils

portent l'un et l'autre une face humaine aux canines menaçantes, exactement semblables aux disques saillants de notre casque péruvien. Par là s'accuse encore davantage la ressemblance toute fortuite assurément, mais néanmoins très-curieuse, entre les plaques américaines et les phalères antiques, dont l'ornement est souvent une tête de Gorgone. Dans la plaque de Cuzco, le caractère sidéral, que les Péruviens prêtaient à cette face grimaçante, est confirmé par la présence d'un véritable zodiaque, avec des croissants et des constellations, gravé sur le pourtour du disque. Je n'ai cité ces exemples que pour montrer le caractère emblématique de ces disques d'or, et le rapport qu'ils pouvaient avoir avec les religions du pays; si c'étaient des images sidérales du soleil ou de la lune, la figure du jaguar, qui semble avoir prêté aussi au masque humain ses canines redoutables, n'était probablement qu'une autre expression de la même idée.

Mais je ne veux pas m'engager plus avant sur la pente des interprétations symboliques. Si, chemin faisant, je n'ai pas repoussé les comparaisons qui se présentaient d'elles-mêmes avec une antiquité qui m'est plus familière, le lecteur ne m'aura prêté aucune intention d'établir un système de communications historiques entre deux mondes séparés par des abîmes. Sans nier la possibilité de certaines relations de ce genre, du moins avec l'extrême Asie, on ne saurait en trouver la démonstration dans la similitude de quelques formes primitives de la religion et de l'art. Ces rencontres relèvent, croyons-nous, de la psychologie plutôt que de l'histoire; elles ont leur source dans une condition commune aux peuples des deux continents, celle d'être homme et de parler, comme dit Molière. Sans doute, rien n'est plus éloigné des idées générales que l'invention d'un méandre, que la bizarre allégorie qui divinise le soleil dans une face humaine ou dans une figure d'animal; ce sont là pourtant des conceptions naturelles à l'homme, quels que soient la couleur de sa peau et l'angle de son crâne. L'unité de la nature humaine ne se montre nulle part mieux que dans les imaginations du premier âge, de même que toutes les langues se confondent dans les premiers sons que prononce instinctivement l'enfant qui s'essaye à parler.

Il appartient aux savants qui ont fait leur étude de l'archéologie américaine de nous conduire plus loin dans le déchiffrement de ces obscurs mystères : pourvu qu'ils le fassent méthodiquement et avec prudence, nous ne demandons qu'à les suivre.

L. HEUZEY.

CORNELIUS SATURNINUS

OUVRIER IMAGIER DU IIe SIÈCLE



Qu'est-ce qu'un artiste?

S'il faut en croire les dictionnaires, on appelle artistes les architectes, les peintres, les sculpteurs, les graveurs, ceux qui cultivent les *arts libéraux*, par opposition aux artisans qui s'occupent des *arts mécaniques*, comme les menuisiers, les serruriers, les forgerons [1], etc.

C'est fort bien. Une statue taillée au couteau, un tableau colorié par le dernier des barbouilleurs, une méchante bâtisse comme on en voit tant, une gravure d'Épinal, seront des œuvres d'artistes; tandis que les ferrures des portes de Notre-Dame, les boiseries d'Amiens, la serrurerie d'Anet et d'Écouen, les meubles de Boulle et de Ducerceau, le service d'Oiron et les poteries de Palissy rentreront dans les *arts mécaniques*.

Je vous laisse à penser si Palissy s'accommoderait de la définition. « Voilà un propos, dirait-il tout net à l'Académie elle-même, par lequel ie connois à présent que tu es indigne d'entendre rien du secret de mon art; et puisque tu l'appelles art mécanique, tu n'en sçauras plus rien par mon moyen [2]. »

En effet, où commence l'art? où finit le métier? Quelle est leur différence? A quel signe les reconnaissez-vous?

Au moyen âge, la réponse eût été facile. Le mot *artiste* n'existait pas

1. Voir les dictionnaires et notamment Millin, au mot ART.

2. Palissy, *Art de terre*.

dans la langue, l'art et le métier ne faisaient qu'un. Faire de l'industrie, c'était faire de l'art, et réciproquement; on était ouvrier, on avait plus ou moins de talent, voilà tout.

Prenez les peintres du temps les plus à la mode, ceux de la cour, si vous voulez. Ils ne font pas seulement des tableaux, mais *tout ce qui concerne leur état :* des modèles de broderies, de meubles, de lustres, d'étoffes, d'ornements d'église; au besoin, ils décorent des harnais et des litières [1]. En 1391, Jehan Viterne, peintre de Valentine de Milan, recevra, sans faire de façons, cinquante livres pour « paindre et chirer le fauteuil » de la duchesse.

Tout cela choque un peu nos idées, j'en conviens; mais le moyen âge avait ses raisons pour en agir ainsi. Mêler l'art à l'industrie, c'était le rendre familier à tous, le faire entrer partout, le répandre dans l'air. On l'a dit très-justement : « Jadis le beau et l'utile naissaient de la même pensée »; et de même qu'une cathédrale gothique est une œuvre pratique et absolument rationnelle, de même aussi l'objet le plus usuel, le moindre ustensile du moyen âge a toujours une certaine tournure, un je ne sais quoi qui trahit l'artiste.

L'union de l'art et de l'industrie était donc sage, intelligente, bien assortie; elle fut féconde. Nos écoles et nos ateliers lui doivent cinq siècles au moins (du XIIe au XVIe) d'un éclat et d'une prospérité incomparables.

La Renaissance hérita de ces excellentes traditions; mais cela ne faisait pas l'affaire des Italiens. Ils venaient en France remplacer nos modestes maîtres maçons qui, par parenthèse, ne les avaient pas attendus pour faire des chefs-d'œuvre. Il fallait des titres à ces nouveaux venus : on les baptisa *architectes.*

C'était une première faute. Le mal empira sous Louis XIV, lors de la création de l'Académie de peinture. Toutefois la vieille alliance, déjà bien entamée, se maintenait encore tant bien que mal; il y avait des habitudes prises, les corporations résistaient avec énergie. Mais le coup était porté. Avec le temps, la séparation s'accusa de plus en plus et, au XVIIIe siècle, l'aristocratie des architectes, peintres et sculpteurs est un fait accompli.

On commence à réagir contre cette fâcheuse distinction. Aujourd'hui en effet, nous pouvons mesurer le mal et en apprécier les conséquences.

1. De Laborde, *Ducs de Bourgogne, passim.* En 1349, les ouvriers ornemanistes sur bois et sur métal faisaient partie de la société de Saint-Luc, à Florence, fondée par des peintres. A Venise, à Bologne, les sociétés de peintres comprenaient également des coffretiers, des doreurs, des vernisseurs, des selliers, des gaîniers, etc. (Labarte, *Collection Debruge,* page 377).

La désunion a été aussi funeste aux artistes eux-mêmes qu'aux industriels.

En rompant avec l'industrie, l'artiste a perdu une de ses ressources les plus lucratives, les plus légitimes. Le peintre et le sculpteur se sont condamnés à ne produire que des ouvrages d'un débit forcément limité, à ne travailler que pour le petit nombre. De plus, la tentation de *devenir artiste*, la séduction des expositions annuelles, ont fait naître une foule de médiocrités qui auraient trouvé place dans l'industrie ou ailleurs : concurrence sérieuse pour les vrais talents, car le gros du public adore le luxe à bon marché et s'accommode volontiers du trompe-l'œil et des faux chefs-d'œuvre.

Mais le génie perd-il donc ses ailes pour descendre sur terre? Le grand art lui-même doit-il se cantonner dans les nuages, au risque de ne plus apercevoir l'humanité qui marche et la terre qui tourne? Les anciens maîtres — je parle des plus illustres — ne le pensaient point. Ils estimaient que l'industrie, en se mêlant à nos usages de tous les jours, exerce une action directe et constante sur le goût et que l'art, dans son propre intérêt, doit y avoir la main. Raphaël donnait des dessins aux orfévres, aux brodeurs et aux potiers, Donatello modelait des objets de serrurerie, et Jean d'Udine composait des arabesques pour les verreries de Murano.

Il y aurait bien à philosopher sur ces graves matières, mais ce n'est point le moment. Aussi bien je veux me borner pour aujourd'hui à montrer que l'unité de l'art et du métier ne date pas du moyen âge; elle remonte bien plus haut. A Rome, comme à Athènes, l'art et le métier n'étaient qu'une seule et même chose, la langue n'avait point d'expression pour les distinguer; artiste et artisan sont synonymes [1], et Minerve est bien la patronne de tous les ouvriers, depuis Phidias jusqu'au dernier potier du Céramique [2].



Vers la moitié du IIe siècle, sous Antonin le Pieux et Marc-Aurèle, florissait à Carthage un personnage singulier, Apulée, l'auteur des *Méta-*

1. Ars, artifex, τέχνη, τεχνίτης.

2. On appelait Minerve 'Εργάνη, l'ouvrière. « Sur un bas-relief de la collection Albani, on voit Typhys qui prépare le mât et les voiles du navire Argo, et Minerve qui préside à cette opération. Cette déesse est là comme protectrice de la *méchanique*. » (Millin, *Dictionnaire*.)

morphoses, le plus beau des philosophes, le plus disert et le plus ingénieux conteur de son temps ; une manière de Cagliostro, pontife d'Esculape, affilié à toutes les communautés secrètes de l'Égypte et, entre nous, un peu magicien. Du moins, saint Augustin, son compatriote, lui a fait cette réputation.

Il avait beaucoup d'ennemis. On l'accusa de sorcellerie, c'était dans l'ordre — tant de grands hommes ont passé par là ! — et, franchement, Apulée y prêtait un peu. Traduit devant le proconsul Claudius Maximus, il prononça lui-même sa défense, qui nous est restée [1].

Voici comment il expose et discute un des chefs de l'accusation :

« On m'a fait un crime d'avoir commandé certaine statuette destinée, dit-on, à des opérations magiques, et fabriquée secrètement avec un bois des plus rares. On ajoute qu'elle représente une momie, image hideuse et repoussante, que j'ai pour elle un culte tout particulier et que je lui donne le nom grec de *Basileus* (Roi). Si je ne me trompe, c'est bien là suivre pas à pas mes accusateurs, reprendre un à un chaque fil et décomposer la trame de leurs calomnies.

« Le travail s'est fait en cachette, dites-vous. Comment donc ! vous en connaissez si bien l'auteur, que vous l'avez assigné à comparaître ici même. Le voici : c'est Cornelius Saturninus [2], un des ouvriers les plus considérés parmi ses confrères, et d'une moralité reconnue. Il a subi dernièrement votre interrogatoire méticuleux, Maximus, et il vous a expliqué tous les détails de l'affaire avec une bonne foi, une franchise parfaites.

« Il vous a dit que j'avais vu chez lui plusieurs modèles géométriques [3] en buis, exécutés avec beaucoup d'adresse et de talent ; — que, charmé de son habileté, je l'avais prié de me faire quelques ouvrages [4] de sa façon ; — que je lui demandais en même temps de me sculpter la statuette d'une divinité, à son choix, pour l'adorer selon ma coutume ; — la matière m'était indifférente pourvu que ce fût du bois. — Il vous a dit qu'il avait commencé son ébauche avec du buis ; — que sur ces entrefaites (j'étais alors à la campagne), Sicinius Pontianus, mon gendre, voulant me ménager une surprise, avait obtenu de Capitolina, une de nos grandes dames, un petit coffret d'ébène, et l'avait apporté à Saturninus, lui recommandant d'employer de préférence cette matière plus rare et plus durable que l'autre. « Le cadeau, disait-il, me serait

1. L'Apologie d'Apulée.
2. *En adest Cornelius Saturninus artifex.*
3. *Multas geometricas formas,* des pièces de tour et de précision.
4. *Quædam mechanica.*

« d'autant plus agréable. » L'ouvrier était entré dans ses vues autant que possible; en assemblant un à un les morceaux d'ébène, il avait formé une épaisseur bien compacte et était parvenu de la sorte à exécuter un petit Mercure [1]...

« Ce que vous prétendez avoir été fabriqué en secret, c'est donc Pontianus, un de nos chevaliers les plus brillants, qui l'a commandé; c'est Saturninus, un homme grave, honorablement connu parmi ses confrères, qui l'a sculpté, assis dans sa boutique, au vu de tout le monde [2]; une femme de condition a généreusement contribué à ce présent; une foule de gens, des esclaves et des amis, qui venaient chez moi, ont su que le travail devait se faire, qu'il était fait...

« Si vous étiez si bien convaincus que c'était un emblème magique, pourquoi ne m'avez-vous pas fait sommation de le produire? Est-ce pour profiter de ce que l'objet n'était pas ici, et mentir à votre aise? Mais, grâce à une de mes habitudes, votre fausseté n'aura pas même cette ressource. J'ai pour coutume partout où je vais de serrer avec mes papiers l'image d'une divinité et de l'emporter avec moi... Aussi, dès que j'ai appris cette imprudente histoire d'une momie, j'ai envoyé en toute hâte à mon hôtellerie chercher le petit Mercure que Saturninus lui-même a fait pour moi. Donnez-le, qu'ils le voient, qu'ils le tiennent, qu'ils l'examinent. Voilà ce que cet impie appelait une momie !...

« Voyez donc ! que cette figure est belle et comme elle respire la vigueur de l'athlète ! Quel enjouement dans l'expression du dieu! Quelle grâce dans la barbe naissante qui encadre ses joues ! Et ces boucles frisées que l'on aperçoit dans l'ombre sous le bonnet! Et ces deux ailes symétriques qui se dressent si joliment au-dessus des tempes! Avec quelle coquetterie ce manteau se rattache aux épaules! Oser dire que c'est là une momie, c'est n'avoir jamais vu l'image d'une divinité, ou les mépriser toutes... »



Si je ne me trompe, il y a plus d'un enseignement à tirer de ce récit si vif et si pittoresque.

Voilà un homme de talent, — la description d'un de ses ouvrages

1. *Ita minutatim ex tabellis (hebeni) compacta crassitudine Mercuriolum expediri potuisse.*

2. *Quod Saturninus, vir gravis et probe inter suos cognitus, in tabernula sua sedens propalam exsculpsit.*

par un fin appréciateur comme Apulée en fait foi, — qui fait des pièces de tabletterie, des ouvrages de tour et des statuettes excellentes par-dessus le marché! Et (notez ce détail) c'est sur le vu des pièces de précision sorties de ses mains qu'Apulée lui commande une figurine, certain à l'avance qu'un ouvrier aussi adroit doit être un sculpteur consommé. N'est-ce point exactement l'*ouvrier-artiste* tel que le moyen âge l'entendait?

La boutique est ouverte sur la rue; la devanture rabattue en dehors sert de montre, et les échantillons sont rangés sur l'étalage. Il est là, le bonhomme Saturninus, assis sur son escabeau, avec un ou deux apprentis sans doute, travaillant devant les passants et vendant lui-même les objets de sa fabrique, comme le premier venu. C'est bien ainsi que les anciennes miniatures et les jolies vignettes de Jost Amman représentent l'intérieur des boutiques de leur temps[1]; l'artiste est à la fois ouvrier et marchand. A Rome et à Florence, Benvenuto Cellini avait aussi boutique sur la rue; il travaillait dans l'intérieur, sous les yeux du public, et mettait à la montre ses croquis et ses maquettes[2].

Sans doute l'ébène devait être d'une extrême rareté au IIe siècle, pour que l'on ait eu l'idée de faire servir les débris d'un coffret à composer une statuette. Mais, ici encore, je ne puis m'empêcher d'observer combien l'art et le métier sont heureusement confondus.

Ce n'est point une besogne d'apprenti que de découper en cent morceaux un coffret, de préparer, de dresser un à un tous ces fragments de bois dur, de formes et de dimensions diverses, de les réunir en un seul bloc assez homogène pour ne pas compromettre les finesses du ciseau. Que de précision dans l'ajustage! Que de délicatesse et de fini dans l'assemblage de toutes ces pièces! On dirait qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre de maîtrise. Pour entreprendre et mener à fin une œuvre aussi minutieuse, il fallait à la fois et la pratique consommée du tabletier, — Saturninus la possédait à merveille, — et la passion de l'artiste.

Avouons que de nos jours on se serait hâté de prendre un brevet pour ce nouveau procédé; les cent voix de la presse apprendraient au monde que M. A en est l'inventeur, que M. B a imaginé la scie pour découper

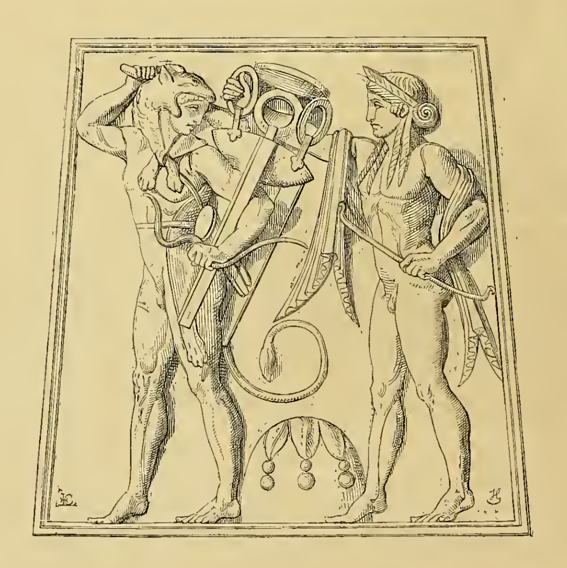
1. Le petit volume de Sigismond Feyrabend, illustré par J. Amman, est intitulé : *De omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus*, etc., et les peintres, les sculpteurs, les graveurs figurent à côté des cordonniers, des tailleurs et des barbiers. Dans la préface, Feyrabend dit expressément : *artes mechanicæ ut sutores, sartores, tinctores, sculptores, textores, pelliones, pictores, cerdones*, etc.

2. « Un jour, en passant par devant ma boutique, Messer Giacomo de Carpi vit les croquis que j'y avais exposés..... » (*Mémoires de Cellini*, chap. v.)

l'ébène, sans compter M. C qui a donné les dessins et M. D qui a sculpté la figure ; — et encore ferait-on des jaloux si on ne donnait pas le nom du fabricant de colle et du marchand de bois.

Pauvre Saturninus, tu n'y mettais pas tant de malice ! Tu faisais tout seul et sans tapage tes petites merveilles de tabletterie ; tu te passionnais pour une pièce artistement ajustée, tu la travaillais avec amour et, de temps en temps, quand on te le demandait, tu sculptais une figurine, et c'était un chef-d'œuvre !

UN AMATEUR.



LA GRAVURE AU SALON DE 1870



Chacun des écrivains composant le groupe, uni dans son but suprême et réservant ses sentiments personnels, de la *Gazette des Beaux-Arts*, s'est toujours vu autorisé à reprendre les questions de polémique ou de principe qui ne lui semblaient pas épuisées. Quoique la Gravure ne soit qu'une des minces sections d'un Salon, elle est régie cependant par les mêmes lois administratives. Les inconvénients de tels ou tels articles d'un règlement nouveau ou déjà pratiqué s'y montrent même avec d'autant plus d'évidence que le champ d'action est plus limité. Je n'hésite donc pas à revenir sur la grave question des médailles déjà traitée par moi à cette place, l'an dernier, et reprise en plusieurs occasions par la *Chronique*. Mon collaborateur René Ménard ne s'en étant point préoccupé dans son Salon et y inclinant peut-être secrètement, je ne risque point de faire double emploi.

Cette question des médailles affirme, autant dans la peinture que dans les autres sections, un mode de distinction suranné et sans valeur morale, un moyen de pression qui, pour être passé des mains de l'administration dans celles d'un jury en apparence plus indépendant, n'a point perdu son caractère primitif de prime offerte aux ambitions. Et, malheureusement, par ambition il ne faut pas entendre un généreux désir de

mieux faire, — celui-là est d'essence intime et en dehors de toute rétribution sociale, — ni même la satisfaction d'avoir réussi auprès de ses professeurs, mais une ambition dont le double but est l'écoulement commercial plus facile des « produits » ou les honneurs officiels. Telle est, à bien peu d'exceptions près, l'unique raison de la médaille. C'est une mauvaise herbe qui étouffera dans notre génération tout sentiment d'indépendance, un mauvais précédent qui forcera fatalement tous les jeunes talents ou à se préoccuper de l'intrigue, ou à faire des concessions aux coteries maîtresses du vote, enfin un mode de récompense vague, indéterminé, flottant, qui constituera à bas prix une aristocratie de pacotille. Malheureusement, il en sera de cela comme du chiendent dans un champ de blé. Allez demander au travailleur jusqu'à quelle profondeur ces médiocrités poussent leurs racines!

L'inconvénient et l'abus des médailles sont moins sensibles dans la section de peinture que dans celle de la gravure. Là, sur les quarante médailles que vous avez à distribuer, les dix premières sont imposées au jury par la voix même du public; les vingt autres satisfont aux concessions de coteries, aux pressions administratives, à la pitié inspirée par les pleurs d'un père qui conjure en faveur de son fils, à cette dissolvante compassion que fait naître la médiocrité besogneuse; les dix dernières au plus soulèveront les rires des rapins, les indignations de la partie de la critique qui ne craint point de se compromettre, les étonnemens de la foule toujours prête à se récuser.

Mais dans la section de gravure et lithographie, le nombre de ces médailles n'est plus que de huit. Les mérites des exposants moins nombreux sont à la fois moins éclatants et moins variés. Certains procédés, tels que la chromolithographie, sont de tradition écartés d'emblée. Il n'y a que neuf jurés. On sent alors que le jeu doit être joué infiniment plus serré et que le suffrage universel étant souverain, le nombre doit nettement l'emporter. La victoire restera au bataillon le plus nombreux et le mieux discipliné.

Ce bataillon existe et s'appelle la Légion des graveurs sur bois. Nous devons nous estimer heureux qu'il n'ait pas abusé de la victoire et mis les médailles à sac. Il s'est contenté de deux. C'est bien modeste. Il se recrute aussi parmi les aquafortistes. L'année dernière, il a fait, aux élections, une campagne si audacieusement heureuse que nous n'avons pu nous priver d'en signaler le bouffon état-major. Cette année, le scrutin a mis plus d'ordre dans cette hiérarchie sinon des genres, au moins des mérites acquis. Les vainqueurs ont été généreux et ont partagé le gâteau en quatre parties égales, la leur étant, bien entendu, tout d'abord assu-

rée : deux médailles aux graveurs sur bois, deux aux lithographes, deux aux aquafortistes et deux aux burinistes.

Cela n'a réellement que les apparences de l'équité et démontre encore combien ces médailles créent, de toutes parts, l'imbroglio et l'oppression. Comment assimiler les lithographes et les burinistes — dont le travail est à demi personnel, en ce sens qu'ils tracent eux-mêmes leurs dessins sur leur pierre ou leur cuivre et qu'ils sont juges de la relation des valeurs colorantes et du choix des travaux, — aux graveurs sur bois, qui n'ont ou qu'à évider sur une surface tendre les blancs indiqués par le dessinateur ou à interpréter par des tailles plus ou moins espacées un effet dont la gamme colorante est déterminée à l'avance? Je ne dis cela ni pour diminuer le mérite du graveur sur bois, dont le génie peut rendre un dessin maigre ou ample, terne ou brillant, plat ou spirituel, ni pour nier la valeur individuelle des artistes qui ont jadis mis le bois en honneur et qui aujourd'hui lui donnent un caractère d'autant plus intéressant que la popularisation de l'art y est plus intimement liée. Je ne viens pas soulever de nouveau l'éternelle et complexe question de la prééminence des genres. Mais ici il ne s'agit plus de genre, de mode d'art. Il s'agit d'un moyen d'expression subordonné à un autre. Les graveurs sur bois ne pourraient avoir droit à égalité, je ne dis pas avec les artistes qui inventent, — cela est hors de question, — mais avec ceux qui traduisent, qu'au cas où ils traduiraient eux-mêmes et effectivement les compositions qu'on leur confierait à l'état libre, comme le font les lithographes ou les burinistes.

Nous assistons à une réaction. Trop longtemps on les a traités de simples manœuvres. On n'a tenu compte ni de leur dignité, ni de leur talent. Jamais ils ne figuraient ni au jury ni aux médailles. Ils s'insurgent et se lèvent. Cela est dans la logique des événements humains. Je ne demande ni qu'on les élimine, ni qu'on restreigne leurs droits. Je crois que le Suffrage universel comporte dans son essence le remède à toutes les exagérations. Mais il est précisément du rôle de la presse de lui signaler les écueils, et de marquer les excès. Le bon sens public faisant le reste et tendant sans cesse à rétablir l'harmonie, lui seul prévaudra contre le nombre. Ici le nombre n'a pas de peine à faire la loi. Chaque graveur sur bois a des élèves, des aides, un atelier. Il y en a même qui n'ont que des aides et pas d'outils. Ces ateliers sont devenus d'autant plus nombreux, que le burin sur métal perdait de son prestige auprès des éditeurs et que le bois entrait plus largement dans les publications illustrées. Si faible que soit un élève, si insuffisant que soit le fumé qu'il aura tiré sur son bois, quand revient la saison des élections,

c'est un électeur. Quitte à se voir prier par le jury de venir reprendre son épreuve, il a contribué par sa liste à la formation de ce jury. Voyez-vous d'ici les bataillons qui s'avancent vers l'urne : ni burinistes, ni lithographes, tous graveurs sur bois !

Les habiles parmi les aquafortistes ont fait alliance avec les colonels de ce régiment, et le sort des médailles est évidemment aux mains de cette faction qui, je dois en convenir, sauf l'impardonnable exclusion du graveur anglais Swain, n'a pas violemment mésusé de ses pouvoirs.

Mais l'avenir est là. Il est peu probable que l'on renonce aux médailles avant quelques années, avant que les artistes se sentent assez au courant de la vie politique pour s'associer en vue de se défendre et non de se manger. Je crains que les médailles ne tombent qu'avec l'institution elle-même des Salons officiels. On sait que le ministère nouveau avait paru disposé à abandonner aux artistes le soin de gérer librement leurs intérêts matériels et moraux. Il n'en est plus question. Mais si quelque groupe hardi, sous la direction d'un artiste éminent, se séparait violemment de la masse et construisait chapelle contre cathédrale, je crois que l'autel administratif ne résisterait pas longtemps.

Il est indiscutable que la répartition d'un nombre de médailles déterminé à l'avance par les bureaux, et non décidé par le jury lui-même, est tout à fait illogique. Il est indiscutable que l'institution même de ces médailles crée pour les étrangers, — c'est le cas du graveur anglais Swain, — pour les provinciaux qui ne viennent pas tous solliciter en personne, pour les âmes fières qui vivent à l'écart, une infériorité qui répugne à la justice, à la dignité, à l'indépendance de notre École. Tel peut mépriser la médaille qui, cependant, après certain nombre d'années sera froissé dans ses intérêts, dans ses rapports de société ou de famille, par la non-obtention de cette médaille. Et que l'on ne m'objecte pas que tout vient à point à qui sait attendre ! Méryon est mort sans avoir eu de médaille. Seymour-Haden s'est retiré de nos Salons justement blessé. Swain s'en retirera peut-être demain. Qu'y avons-nous gagné ?

Le public, d'ailleurs, ne comprend rien à ces étiquettes placées plus ou moins judicieusement sur la bordure des cadres. Il voit des œuvres plus que médiocres, ridicules souvent, qui n'ont pas cette étiquette, mais qui, en revanche, portent « hors concours ». Ces hors concours ont conquis leurs trois médailles. A côté, une autre œuvre vive ou savante, spontanée ou cherchée, n'a pas de médaille encore. Pourquoi ? Elle est l'envoi ou d'un étranger, ou d'un homme blanchi sous le harnois mais sauvage et intègre, ou d'un blanc-bec qui a eu l'audace de se former tout seul et qui conséquemment n'a point encore rencontré de protecteurs.

Voilà déjà un inconvénient auquel il faudrait remédier. Mais le plus grave, celui qui appelle au plus vite l'attention de l'administration, puisque celle-ci ne juge pas le jury assez éclairé pour se construire lui-même un règlement, c'est de décréter la publicité des séances du jury. Soit que le public assiste aux séances, comme cela se fait au Corps législatif et maintenant au Sénat, soit que les procès-verbaux soient mis à la disposition du public, il est indispensable que l'on sache d'où et de qui émane la proposition de certaines médailles, comment elles ont été accueillies, par quels arguments de fait ou de sentiment elles ont été attaquées ou défendues. Puisque les mêmes jurés sont constamment réélus, qu'ont-ils à craindre de cette publicité? Nous, nous avons beaucoup à y gagner. Les votes futurs n'auront d'importance, de signification et d'excuse qu'à la condition d'une lumière complète sur les actes passés et présents.

En résumé, si mon avis était de quelque poids, j'insisterais pour la suppression d'une institution très-habilement remaniée par l'administration précédente, badigeonnée de libéralisme par l'admission de l'unité de récompense, toujours offerte à des personnalités et jamais à des ensembles d'œuvre. J'y substituerais les propositions de croix admises par les jurys réunis sur présentation des sections, et ces croix récompensant une carrière bien remplie et non une réussite heureuse. Puis l'acquisition, toujours sur présentation, des eaux-fortes, des burins, des bois, des lithographies, des chromolithographies les plus remarquables. Ces épreuves, acquises à très-haut prix, seraient exposées dans le musée que la nouvelle administration rêve de substituer au Luxembourg, ainsi que cela fut fait par la République pour le *Fumeur* de Meissonier, les *Médailles* d'Eugène Delacroix, le *Voyage en Crimée* de Raffet. Cette exhibition servirait effectivement à la fortune et à la notoriété des artistes, au lieu de médailles d'argent fondues le lendemain du jour où elles ont été reçues dans le creuset du changeur qui en signale le formidable escompte. Les artistes étrangers pourraient venir étudier là l'état présent de notre école de chalcographie et le goût des amateurs d'estampes modernes s'affinerait à la discussion des épreuves exposées.



Ces réflexions sont d'ordre général et n'ont pas encore fait pénétrer le lecteur dans le Salon de gravure et de lithographie. Si, comme mon

collaborateur René Ménard, je feignais d'y entrer au bras d'un interlocuteur, la première exclamation recueillie serait assurément : « Ah! que c'est triste! »

Il est certain qu'il est difficile d'arranger plus mal les envois que ceux-ci ne l'ont été. Et cependant le jury avait les coudées franches! Les burins côte à côte avec les eaux-fortes, les lithographies égarées dans les bois, ici même un paysage que, faute d'y regarder ou de s'y connaître, on avait accroché en travers alors que la composition était en hauteur...

Le désordre était général et peu récréatif. Enfin, ce qui est plus grave, — l'aspect perspectif de ces grands espaces était glacial. Pourquoi ne pas fractionner ces vastes salons en une série de petites salles qui conserveraient au milieu un passage commun, qui permettraient une lumière moins diffuse et qui éviteraient la relation accablante du contenant avec le contenu? Si jamais, — comme je l'ai déjà proposé et comme je continue à le désirer ardemment, — si jamais les graveurs de tout outil formaient une vaste association et avaient leurs expositions particulières, est-ce qu'ils accrocheraient leurs cadres sur des murailles aussi hautes que celles qu'illustre *le Grand Condé* ou *la Redingote grise?* Est-ce que la gravure est un art de décoration? Non, non. C'est tuer la gravure, c'est la noyer dans le vide que de ne pas mieux calculer les proportions du cadre. Le public ne s'y trompe pas, et il préférait payer vingt sous pour visiter l'exposition de la *Société française de photographie*, rangée avec un goût parfait, à traverser gratuitement ces steppes gris et monotones.

Les burins proprement dits n'étaient pas nombreux cette année. Les raisons pour lesquelles cet art périclite et menace de s'éteindre sont trop évidentes pour que j'y revienne. Les procédés d'impression directe des clichés photographiques ont porté le dernier coup. Les yeux se déshabituent peu à peu des grises relations de ton d'un acier ou d'un cuivre, et d'autre part la rigidité de tracé de l'impersonnel objectif nous rendent aussi plus exigeants sur la littéralité de la traduction. Nous ne supportons plus qu'impatiemment que le graveur vienne interposer son style, son éducation, son tempérament entre l'original et nous. Nous préférons à toutes les transactions le spectacle rayonnant de la vérité nue. Seul, un graveur de génie pourrait nous violenter et nous ramener à l'arbitraire; mais, comme aux soirs de toutes les religions décadentes, il ne naît plus d'austères confesseurs. Cependant le petit groupe des fidèles ne se décourage pas encore. Il faut lui savoir gré de ce respect empressé envers un art si essentiellement national.

On sait avec quelle intelligence et quelle suite la Société française de gravure réagit contre l'indifférence publique. Depuis l'an dernier, elle a mis ou elle va mettre au jour toute une série de nouvelles planches, se substituant ainsi par les seules forces de l'initiative privée à l'action trop lente ou trop pauvre de la Chalcographie du Louvre. Je rencontre au Salon, pour cette Société, un *Christ succombant sous la croix*, gravé par M. Bertinot, d'après le Lesueur du Louvre; *le Rêve du chevalier*, par M. Danguin, d'après le délicieux Raphaël de la National Gallery, et *l'Adoration des bergers*, d'après Bernardino Luini, par M. W. Haussoullier.

Je ne puis que reprocher de nouveau à cette Société de trop se cantonner dans la reproduction d'œuvres anciennes. Sans faire au romantisme des concessions qu'on ne peut solliciter des personnes qui la dirigent, elle pourrait puiser dans les œuvres modernes classiques un répertoire qui ne serait ni sans éclat ni sans charmes. M. William Haussoullier n'a-t-il pas rendu avec autant d'intelligence que de goût cette fine et exquise *Semaine*, dont Ingres avait donné les dessins à son vieil ami M. Gatteaux ? Cela ne touche-t-il pas au passé par le style et au présent par le caractère singulier du dessin? Croit-on encore qu'une estampe vigoureuse et colorée d'après le *Dante et Virgile*, d'Eugène Delacroix, mécontenterait les adhérents à cette utile association ?

Notre collaborateur et ami Léopold Flameng, élève de Calamatta, s'est affirmé comme buriniste par une figure de femme d'après M. Gleyre, la *Jeune fille à la lampe*. Je ne sais pas le nom spécial des travaux qu'il a ingénieusement distribués, mais cette grande pièce me paraît, dans son ensemble, fine et transparente, souple dans les chairs et ferme dans les accessoires. L'emploi exclusif du pointillé dans les chairs me paraît seul exagéré, parce qu'il provoque une dispersion de lumière analogue à un jaillissement, et qu'il atténue trop la saillie du muscle. Malgré cette réserve, cette gravure, à laquelle on sent des dessous bien préparés à l'eau-forte, est de beaucoup la plus intelligente et la plus libre [1].

M. Waltner et M. Dubouchet, celui-ci Lyonnais, ce qui ne ne prédispose pas à la couleur, ont obtenu chacun une médaille.

L'eau-forte reste stationnaire. Je ne vois pas de nouveau venu, ni parmi les peintres proprement dits, ni parmi les artistes qui reproduisent les œuvres des autres. M. Bracquemond a envoyé quelques épreuves de paysages, croqués directement sur le cuivre, en plein air. L'effet est

1. J'apprends que M. Léopold Flameng est fait chevalier de la Légion d'honneur.

large, mais l'exécution paraît trop sommaire alors qu'elle naît sous la pointe à laquelle nous devons le *Portrait d'Érasme*, le *Portrait de Th. Gautier*, le *Battant de porte* et une dizaine d'œuvres de cette force. Ce sont des épreuves bien désirables pour un amateur, mais non des envois de Salon suffisamment élaborés.

M. Alphonse Legros a détaché de la belle série publiée l'an dernier, à Londres, chez Holloway fils, quelques vivantes et chaudes esquisses, en partie à la pointe sèche. Ce sont des touches de sentiment. Un *Moine à l'orgue* est surtout frappant par la concentration de la pensée, le détachement des distractions extérieures. Les Anglais, qui sont plus libres dans leurs jugements que le gros de notre public, s'intéressent beaucoup à ces larges indications. — M. Delauney (médaille) est un paysagiste habile et consciencieux. Il fait chaque jour de surprenants progrès, s'étant mis tard à la besogne. Son *Paris pittoresque* restera. On le retrouvera plus tard dans le carton des érudits et aussi dans le carton des amateurs qui s'éprennent des jolis coups de pointe et des ombres vibrantes. — M. Karl Bodmer est toujours un passionné observateur de la pluie et des mélancolies de l'oiseau mouillé, de la fougère et des hôtes de la forêt; nul ne sait comme lui pointer les oreilles de la biche inquiète au bruit d'une branche qui casse, nul ne sait si bien comment le renard rampe sur le ventre jusqu'à la gueule d'un terrier et quelle source les sangliers choisissent pour s'y vautrer. Malheureusement il a renoncé à l'eau-forte, à ses morsures et à ses surprises. Le procédé qu'il emploie n'est ni chair ni poisson. — Au moment où j'écris ces lignes, la mort vient de frapper un artiste dont la marche en avant était depuis un an rapide et sûre, l'excellent et modeste Jules Michelin. Sa *Vue de la Bourboule* est son chef-d'œuvre. La nature courte et sèche des versants de l'Auvergne, l'intensité de la lumière sur les sommets, avaient été sentis par lui avec un cœur et une main d'artiste. Le pauvre Michelin n'aura que bien peu joui des compliments de ses camarades ! La Mort n'a point nos attendrissements et fauche sans crier gare.

M. Jules Jacquemart, qui termine en ce moment le grand ouvrage des *Gemmes et Joyaux de la couronne*, a gravé, pour se reposer de quelque coupe de cristal du trésor de Saint-Denis ou d'une monture de Benvenuto Cellini, un portrait de Rembrandt qui appartient à M. Léopold Double et un médaillon de Thoré, modelé jadis par David d'Angers. Ce n'était pour lui que récréation. Il leur a imprimé ce cachet qui signe tous les cuivres qu'il touche de sa pointe mordante et précise. — M. Greux est un travailleur qui s'applique. Sa modestie, une vertu qui ne rapporte guère dans nos temps où chacun joue des coudes pour sortir

de la foule, l'a maintenu jusqu'à ce jour à un plan trop effacé. Le *Lit chinois* qu'il expose est un des morceaux les plus consciencieux et les mieux venus de ce Salon. Cette eau-forte originale et serrée appartient à la belle publication de M. Édouard Lièvre, le *Musée universel.*

M. Courtry et M. Rajon, que nos abonnés apprécient si bien, sont également des collaborateurs de ce *Musée universel.* M. Courtry n'a point encore complétement dégagé sa personnalité. Il y a, dans la pratique de l'eau-forte, dans le format où il la traite généralement, un point sur lequel il se heurte et parfois échoue : c'est la morsure. Les premiers états de ses planches sont vifs, clairs, nerveux. Il semble qu'avec quelques retouches il va en faire sortir une planche colorée et nette, car tout y est bien en place ; mais le malheur veut qu'il alourdisse son dessin et empâte ses tailles. J'ai un peu le droit d'avertissement à l'endroit de ce jeune talent qui a toute ma sympathie. Je reste convaincu qu'à la suite de quelque crise il sortira tout à fait maître de son outil, car je sais M. Courtry plein de conviction et de désir d'arriver. — M. Rajon est servi par une nature plus affinée. Sans protester contre la deuxième médaille qui succède d'un peu près à celle de l'an dernier, je voudrais qu'il y vît un billet que ses professeurs et ses amis ont tiré sur ses heureuses dispositions. Il grave vite, il grave finement, il cherche l'agréable rapport des valeurs claires avec les accents de passage ; mais cela s'arrête un peu à l'épiderme. Sa reproduction d'un grave portrait de Bracquemond, acheté par l'éditeur anglais Holloway, est une bonne étude et qui l'a renforcé. Sa dernière pièce, *l'Amour platonique,* d'après M. Zamacoïs, renferme de très-amusants morceaux.

Le pittoresque, même dans les burins, n'est pas à dédaigner. Parfois la saveur du détail relève la tonalité grise de l'ensemble. Ainsi ce qui me séduit dans la grande planche de M. Willmann, d'après M. Knaus, *le Printemps,* c'est moins l'enfant qui court dans la prairie et cueille une gerbe de fleurs, que les fleurs elles-mêmes émaillant le gazon et les souples tiges des hautes herbes. M. Willmann est un buriniste de Stuttgard, et la France s'est toujours montrée hospitalière à ses envois.

Je réunis dans un paragraphe des artistes paysagistes dont j'ai souvent parlé déjà ici-même : MM. Queyroy, l'historiographe des rues de nos vieilles villes, de Rochebrune, Mlle Niel, l'intelligente élève de Méryon, Paul Guigou, Feyen-Perrin, Lalanne, Jules Laurens, Lepic, Nanteuil, Sauvageot, Veyrassat, Valério, Trimolet, et je passe à la Lithographie.

J'y rencontre tout d'abord MM. Chauvel et Vernier, les deux lauréats.

M. Chauvel, n'en déplaise aux lithographes de profession qui depuis longtemps ont conquis leurs derniers grades et sont de l'état-major en disponibilité, me paraît le lithographe le plus sérieux que nous ayons en ce moment. Il a travaillé beaucoup, sans signer. Dans toutes ses œuvres, on sent souvent que c'est un peintre et un peintre sérieux qui tient le crayon. Dans son *Coucher de soleil, soir d'orage*, d'après Diaz, les difficultés étaient des plus compliquées : c'est une brillante et ferme esquisse, lumineuse et effleurée dans les nuages rayonnants, veloutée et pleine dans les terrains humides des ondées de la journée. M. Chauvel a largement ébauché le ciel au grattoir, et soigneusement garni le modelé et le ton des premiers plans. Cette pièce, qui est de premier ordre ainsi qu'une *Lisière de bois*, d'après Rousseau, sera collectionnée un jour comme le sont les belles épreuves que Français, Mouilleron, Le Roux, Célestin Nanteuil, Bodmer, ont prodiguées dans les volumes des *Artistes contemporains* et des *Artistes anciens et modernes*, édités et imprimés par M. Bertauts. — Si la lithographie de M. Émile Vernier a moins de force et de soutien, elle a plus de charmes et de grâce. Les douze lithographies qu'il a récemment publiées d'après Corot sont un album qui restera comme la plus fidèle, la plus intelligente traduction de l'œuvre du maître. Le succès de cet album, édité par la Librairie artistique, a été aussi rapide que complet, et c'est à lui que M. Vernier doit sa nouvelle médaille. — M. Chabal-Dussurgey a exposé quelques épreuves de ses grandes études de fleurs, de feuillages et de fruits. Ce sont des feuillets détachés de son *Cours de dessin*, qui rend des services si sérieux à toutes les écoles de la France et de l'Étranger et qui aura une influence très-directe sur les Arts industriels de notre temps.

M. Alfred Robaut continue avec autant de dévouement que de volonté sa série de reproductions littérales de croquis et de dessins d'Eugène Delacroix. C'est se faire de la famille du maître, et celui-ci eût certainement accepté de signer dans l'angle, comme un original à la sanguine, cet étonnant fac-simile du *Diomède dévoré par ses chevaux*. — M. Aglaüs Bouvenne a exposé plusieurs reproductions de reliures d'un réel intérêt. Quoique particulièrement archéologue, M. Bouvenne ne méprise point le mouvement moderne. Une de ses reproductions les mieux réussies est d'après le plat extérieur d'une reliure de M. R. Petit dont les fers, ingénieusement japonais, sertissent une plaque d'émail cloisonné, exécutée par M. Tard sur les dessins de M. Falize.

La chromolithographie fait de nos jours de sensibles progrès. Je ne l'admets guère appliquée à la reproduction des peintures anciennes ou modernes : elle se montre là lourde et opaque. Mais, simplifiée quant

au nombre et à la juxtaposition des tons, elle rend d'une façon frappante les effets de coloration des objets d'art. J'ai souvent signalé les séries entreprises par M. Carle Delange, l'*OEuvre de Bernard Palissy*, par exemple, et les *Faïences italiennes*. Ce sont de grands services rendus aux amateurs et à la science archéologique. — Les envois de M. Régamey père, un artiste des plus sérieux dont le nom devrait être bien autrement connu, savent arriver, sans atténuer la qualité générale du dessin, au trompe-l'œil le plus complet dans les détails. Je n'exagère point en disant que la photographie seule vous donne des satisfactions analogues. L'année dernière, M. Régamey père avait envoyé un précieux bijou émaillé de Froment-Meurice père; cette année, ce sont des illustrations du livre de M. Jules Labarte sur les *Arts industriels* du passé, et des illustrations des *Antiquités égyptiennes* de M. Mariette. L'illusion ne saurait être plus absolue : les anneaux des chaînettes d'or fin, les bijoux de la XIVe dynastie, les pâtes vertes, rouges ou bleues incrustées dans les cloisons du métal, les scarabées taillés dans du lapis-lazuli, tout est rendu dans toutes ses conditions de matière et d'épiderme, de silhouette, de relief et de coloration.

Le bois n'offre pas cette année grand intérêt. Aucun de nos graveurs français, sauf M. Pisan, qui a interprété avec une décision tout à fait artiste et magistrale les dessins au lavis de M. Gustave Doré, et M. Boetzel, qui grave ou qui dirige supérieurement le fac-simile, ne me paraît s'élever au-dessus d'une moyenne habituelle. M. Marais se distingue par une patience d'outil qui respecte le ton et l'allure du dessin; M. Rouget et Mme Rouget poussent au contraire à un fini gris qui donne à leurs bois l'aspect d'une lithographie. C'est à M. Giacomelli, dont ils traduisent le plus ordinairement les spirituelles petites compositions volatiles, à leur présenter cette grave observation. — M. Joliet a beaucoup à faire pour qu'on lui pardonne sa médaille. Ce n'est encore qu'un apprenti sans couleur, sans verve et sans personnalité.

Le plus habile graveur, c'est sans contredit celui à qui les artistes avaient d'emblée décerné la médaille, et que le jury s'entête à repousser: c'est M. Swain, de Londres. Je n'ai point à plaider sa cause. Je la compromettrais. Les épreuves parlent et protestent d'elles-mêmes par leurs belles valeurs réservées, leurs noirs veloutés, la variété de travaux qui ne singent point l'eau-forte, par le style de chaque dessinateur fidèlement conservé. Voilà un artiste qui relève ce que, même dans des accès de mauvaise humeur, il ne faut pas qualifier de métier. L'art est dans tout. C'est l'artiste qui l'en dégage comme le chimiste arrive toujours

à dissocier les éléments d'un corps. La Justice au pied boiteux viendra pour M. Swain comme pour les autres. Si elle se faisait trop attendre, il s'en consolerait en se contentant de cette médaille internationale et tout honorifique que décerne, à Paris comme à Londres, l'opinion des gens éclairés.

Mes réflexions d'ensemble sur le salon de gravure et de lithographie seront bien courtes : c'est, au point de vue pratique, le désir de la suppression définitive des médailles, les demandes de la publicité des séances du jury, d'un renouvellement partiel de ce jury, d'un meilleur arrangement des salles ; c'est, au point de vue général, le désir plus sérieux encore de voir les graveurs se réunir en une vaste association et traiter eux-mêmes leurs affaires. Tout ce qui s'immobilise se pétrifie. L'Art, cette subtile émanation du génie des Sociétés, doit toujours faire partie du conseil de ce mystérieux état-major qui sonde les routes, prépare les étapes, et qui conduit le monde vers le but suprême, la Liberté.

PHILIPPE BURTY.



LA COLLECTION ALBERTINE

A VIENNE

SON HISTOIRE, SA COMPOSITION [1]



CETTE main immortelle, que Raphaël voulait faire connaître à Dürer, nous pouvons l'admirer plus d'une fois dans la collection Albertine. Sans doute les dessins du grand maître italien se trouvent dans une position différente de ceux du grand maître allemand, et ils partagent le sort de presque toutes les œuvres anciennes contenues dans notre collection : leur origine ne repose pas sur les mêmes titres de noblesse, leur réunion ne remonte pas aussi loin, et ils ne peuvent se mesurer avec les premiers, ni en nombre, ni en authenticité, ni en conservation ; ils subissent la règle générale, à laquelle les dessins de Dürer font une si brillante exception, et tombent sous la loi commune qui régit les dessins de toutes les collections. Qu'il nous soit permis de dire un mot de cette loi dont on n'a pas assez tenu compte jusqu'à ce jour, et d'insister sur le caractère des dessins de maîtres et sur les conditions dans lesquelles ils nous sont parvenus.

Les dessins forment un des côtés les plus intéressants de l'œuvre des grands maîtres ; ils nous introduisent dans leur intimité, nous initient à leurs pensées les plus secrètes et à leurs habitudes de travail les plus spontanées. Leur intérêt réside dans leur imperfection, et l'artiste se trahit davantage dans ces études d'après nature, dans ces tâtonnements et dans

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. IV, 2e période, page 72.

ces caprices, que dans les tableaux finis de tout point, vraies pièces de parade. Les dessins proprement dits ne sont donc qu'un acheminement à l'œuvre complète. Se trouvent-ils, au contraire, terminés comme des miniatures, forment-ils de ces *pièces capitales,* comme on les appelait autrefois, il y a cent à parier contre un qu'ils ne sont en réalité que des copies faites d'après des tableaux ou des esquisses destinés à la gravure. C'est un premier point qu'il ne faut pas perdre de vue dans l'appréciation des monuments de l'*Albertina,* comme dans celle de toutes les collections semblables.

D'un autre côté, il est plus difficile d'établir l'authenticité des dessins que celle des tableaux, car ils offrent à la critique moins de points de repère ; les pièces anciennes qui peuvent servir de documents sont en petit nombre, d'une conservation imparfaite, et les faussaires ont beau jeu. Si les *cinquecentistes* ont attaché peu de prix à leurs esquisses, s'ils les ont même anéanties, comme on le rapporte de Michel-Ange, on n'en mit que plus d'ardeur, bientôt après la mort de Raphaël, à rechercher ces souvenirs précieux et à les sauver de la destruction. Georges Vasari déjà commença une collection analogue, le *Libro dei disegni,* et dès la deuxième moitié du XVIe siècle les dessins faisaient l'objet d'un commerce actif; ils jouissaient d'une telle faveur à la cour de Rome, que Ludovic Carrache lui-même exécuta sur commande, en deux jours, dix-huit projets de Madones. Mais dès cette époque aussi la provision de dessins anciens ne suffisait plus pour alimenter le marché, et l'industrie de la falsification naissait et prospérait. Denys Calvart, l'élève flamand des Carraches, raconte à ce sujet un fait curieux. En examinant un jour la collection de dessins d'un cardinal, il vit une figure du *Jugement dernier* de Michel-Ange et deux autres de l'*École d'Athènes* de Raphaël, et les reconnut non sans surprise pour son propre ouvrage. Il dit au cardinal qu'en les apercevant il savait « mieux que personne que ce n'étaient point des originaux, puisqu'il les avait copiés avec quelques changements indiqués par un certain Pomponio, qui, après avoir enfumé et sali le papier, les avait vendus au cardinal [1]. »

Cette industrie n'a pas discontinué, elle est pratiquée aujourd'hui encore, et l'habileté de ceux qui l'exercent touche au miracle. Grâce à elle, on rencontre des collections où figurent les noms des maîtres les plus illustres, mais en réalité aucune de leurs œuvres, et l'*Albertina,* pas plus que ses rivales, n'est entièrement exempte de cette infirmité. De toutes les collections publiques, le Louvre seul a fait un heureux essai de triage

1. Charles Blanc, *Trésor de la Curiosité,* t. I, p. XXVIII.

et de classification, et les conservateurs auxquels nous le devons, MM. Frédéric Reiset et Booth de Tauzia, ont, par leurs efforts, rendu un grand service à l'histoire de l'art. Leur méthode est excellente et devrait être suivie pour toutes les collections analogues. Les principes qui ont présidé à l'arrangement de l'*Albertina*, si nous les comparons avec cette méthode, nous paraissent surannés, bien qu'à l'époque où ils ont été mis en œuvre, au commencement de ce siècle, ils répondissent aux exigences de la science. Ils ne dureront guère, nous l'espérons, et le moment viendra où l'*Albertina* adoptera, elle aussi, les découvertes de la critique moderne, et où elle généralisera les améliorations déjà introduites dans certaines de ses parties. Jusqu'ici elle n'a conservé le *statu quo* que parce qu'il reposait sur l'autorité d'un Adam Bartsch, et qu'il aurait été téméraire d'ébranler l'édifice sans être sûr de pouvoir le reconstruire sur une base plus solide et tout à fait immuable.

D'après ce qui précède, nous n'étonnerons personne en disant que dans l'*Albertina* 144 dessins portent le nom de Raphaël, et que la plus petite partie d'entre eux seulement provient de sa main. Mais, même en réduisant le nombre des pièces originales et authentiques à une cinquantaine, nous pouvons encore nous enorgueillir de ce trésor, et nous n'aurons d'autres rivaux que le Louvre, le musée Wicar à Lille, les Offices, la collection d'Oxford et celle de Windsor-Castle.

Ces dessins datent de la plus belle époque du maître, et ils ont passé par les cabinets les plus illustres, tels que ceux de Crozat, du marquis de Gouvernet, de Mariette, de Julien de Parme, du prince de Ligne. Quelques-uns même nous ramènent en droite ligne à Timoteo Viti, qui les reçut de son grand compatriote. Pour la description que nous allons donner des plus remarquables d'entre eux, nous ne pouvons mieux faire que de suivre l'ordre chronologique.

De la première manière du maître sont trois esquisses de paysage exécutées d'une plume légère, curieuses dans leur genre.

De 1504 environ, une Madone mi-figure, tenant un livre ouvert (à la pierre noire).

De 1505, des études pour la Madone dite *à la Verdure*, du Belvédère, à Vienne, le pendant de la *Belle Jardinière* (à la plume). L'artiste a changé chaque figure de sept à dix fois, avant de s'arrêter à une forme définitive.

De 1506, le groupe des femmes et des enfants pour la *Sainte Famille* de la maison Canigiani, qui fait aujourd'hui partie de la Pinacothèque de Munich.

1507. Différentes esquisses à la plume de Madones, entre autres une

variante de la Madone de la maison Colonna, aujourd'hui au Musée de Berlin.

Esquisses pour la *Mise au tombeau* du Palazzo Borghèse et pour la *Charitas* au socle du retable, avec une note manuscrite de Mariette.

1508. Le fragment gauche inférieur de la *Dispute*, et des esquisses pour le Saint Ambroise, le Pierre Lombard, et un troisième personnage de la même composition, enrichi du brouillon, écrit de la main de Raphaël, d'un de ses trois sonnets, avec de nombreuses corrections. De même que Dürer, et presque à la même époque, pendant une année Raphaël s'essaya au métier de versificateur.

Vers 1509. Projets délicieux pour la Madone Bridgewater de Londres.

1510. Études pour le *Jugement de Salomon* et pour l'admirable *Massacre des innocents*, gravé par Marc-Antoine. — Le groupe de Pythagore, de l'*École d'Athènes*, esquissé avec beaucoup d'esprit à la pointe d'argent. (Collection Crozat, gravé par Prestel.)

— *Deux Muses assises*, le *Dante marchant* pour *le Parnasse*. (Ce dernier provient de la collection de Charles Ier d'Angleterre.)

1511. Les *Noces d'Alexandre et de Roxane*. (Sanguine avec figures nues, destiné à la fresque de la villa Raphaël, aujourd'hui au palais Borghèse.)

1514. *Incendio del Borgo*. Les deux femmes avec l'enfant adorant, au premier plan, — le jeune homme qui descend du mur placé à gauche, — l'autre jeune homme qui emporte son père du milieu des flammes. Ces trois dessins, à la sanguine, montrent Raphaël dans toute la force de son génie.

1515. *Un ange planant dans les airs* (faisant partie des *Sibylles* de S. Maria della Pace). — *Lapidation de saint Étienne* (destinée à un carton pour tapisserie).



Les autres coryphées de l'art italien ne sont assurément pas représentés à l'*Albertina* en pareilles quantité et qualité. Néanmoins, abstraction faite des attributions erronées, notre collection possède maints dessins authentiques de Fiesole, de Filippino Lippi, de Domenico Ghirlandajo, de Francesco Francia, de Mantegna, de Baldassare Peruzzi, de Lorenzo di Credi, de Léonard, de Jean Bellin et autres; différents ouvrages, de la plus grande valeur, du Pérugin, de Michel-Ange, de

Fra Bartolommeo, d'Andrea del Sarto, du Titien, de Paul Véronèse, du Corrége; les Épigones, Jules Romain, Perino del Vaga, le Parmesan, toute l'École de Fontainebleau, et surtout celle de Bologne, ne laissent rien à désirer, comme on pouvait s'y attendre d'après les prédilections des amateurs du siècle passé.

L'École lombarde nous offre une très-remarquable miniature représentant la descente du Saint-Esprit à laPentecôte, et entourée d'une bordure magnifique qui contient dans sa partie supérieure les portraits du pape Alexandre VI Borgia. Cette miniature a été évidemment découpée d'un manuscrit grand in-folio, et, d'après une inscription, elle a été exécutée par un frère mineur, Antoine de Monza, artiste sur lequel nous ne possédons aucun renseignement. Cette miniature ne brille pas seulement par ce luxe de couleurs commun aux ornements des miniatures lombardes du XVe siècle, mais encore par l'exécution vraiment artiste des figures; l'influence de Léonard y domine dans les parties nues et dans les têtes, tandis que les draperies rappellent la manière de Mantegna.

Une série de huit études de portraits de l'École vénitienne, exécutées au crayon noir, grandeur nature, jouit depuis longtemps d'une réputation méritée. Plusieurs d'entre elles ont été publiées dans les *Copies lithographiées de dessins de la collection de S. A. I. l'archiduc Charles* (Vienne, 1835); elles portaient alors et portent encore aujourd'hui le nom de Gentile Bellini, mais à tort; leurs admirateurs n'apprendront pas sans intérêt qu'elles sont l'œuvre de Francesco Bonsignori, de Vérone; l'une des têtes, le portrait d'un homme gros vu de profil, se retrouve à la *National Gallery* de Londres, sur un tableau peint à l'huile sur fond vert, signé du nom du maître et daté de 1487.

Parmi les œuvres de l'ancienne École flamande, nous mentionnerons deux portraits d'homme, vus à mi-figure, exécutés à la pointe d'argent avec une rare finesse, et appartenant à l'école de Van Eyck. L'un, à en juger par l'objet que tient le personnage, représente un orfévre, et montre déjà des formes plus souples et plus arrondies, tandis que la précision des contours et la délicatesse de modelé de l'autre lui assignent une date plus reculée, et permettent de l'attribuer sans trop de témérité à Jean van Eyck lui-même. Waagen attribua aussi à ce maître une Madone dans une salle supportée par des colonnes, se tournant à gauche vers un prêtre à genoux, que l'artiste n'a pas entièrement terminée. Ce dessin n'est pas un original, nous le savons bien, mais il n'en présente pas moins une grande valeur, et nous espérons que prochainement M. James Weale, de Bruges, nous donnera quelques éclaircissements à ce sujet.

Jean Mabuse aussi compte à l'*Albertina* quelques beaux dessins de la seconde période; Henri met de Bles, deux compositions fort riches; Lucas de Leyde enfin, quelques travaux intéressants.

Sans nous arrêter à faire de longues énumérations de noms d'artistes, nous nous bornerons à dire qu'outre Dürer et Raphaël la collection Albertine s'enorgueillit surtout de son choix si riche de maîtres flamands et hollandais du XVII[e] siècle. Cette seconde floraison de l'art moderne y est principalement représentée par Rubens et par Rembrandt. Le premier déploie en cent cinquante-deux dessins, la plupart authentiques, la puissance de son génie; nous trouvons de lui de grandes compositions servant d'études à la *Chasse au lion* et à la *Défaite de Sennachérib*, de la Pinacothèque de Munich (Mariette a déjà proclamé que ce dernier dessin était un des plus beaux du maître), à l'*Abraham et Melchisédech* de Cassel (collection Jabach et Crozat), à la célèbre *Chasse au sanglier*, de Dresde, et une petite esquisse pour le *Quos ego!* de la même galerie. Ensuite viennent les figures de saint Pierre et de saint Paul pour le tableau de la Pinacothèque de Munich, une esquisse au crayon et à l'aquarelle pour le *Decius Mus haranguant ses capitaines avant la bataille*, et une étude pour le portrait tant vanté de ses fils, tous deux à la galerie Lichthenstein à Vienne, le *Pégase* destiné à *Persée et Andromède*, du Musée de Berlin, une suite de figures isolées pour le *Jugement dernier* de Munich, et nombre de figures d'études de portraits, généralement exécutées au crayon, rehaussées de blanc et terminées à la sanguine; parmi elles on remarque le profil si vivant de la reine Marie de Médicis, et le portrait tout aussi important de son protecteur, le duc de Buckingham. Van Dyck lui succède avec une série de dessins fort imposants, renfermant surtout des études de portraits.

Les dessins de Rembrandt sont au nombre de cent quarante-sept; une centaine d'entre eux, au moins, peuvent prétendre à l'authenticité. Aucune collection n'en contient un choix pareil, pas même celle de M. de Vos, en Hollande, qui passe pour la plus riche : à notre connaissance, elle n'en renferme que soixante. Beaucoup de ces compositions, lavées de bistre et généralement empruntées à l'Ancien Testament (par exemple, une suite pour le livre de Tobie), ne le cèdent guère aux tableaux achevés du maître, ni comme force de pensée, ni comme beauté du coloris. Les paysages dessinés, dont l'*Albertina* possède une longue suite, surpassent de beaucoup ses paysages gravés, qu'on prise cependant si haut; et les nombreuses figures qu'il paraît avoir ramassées sur le pavé d'Amsterdam et qui sont fixées sur le papier au moyen de la pierre noire, ou plutôt au moyen d'un souffle léger, achèvent de nous montrer

dans toute sa variété cet artiste magique et inépuisable. Quelques études de figures nues, de lions et d'éléphants, présentent aussi un grand intérêt.

Disons encore un mot de la copie du *Balthazar Castiglione* du Louvre, que Rembrandt a exécutée en quelques traits aussi énergiques que fidèles. Cette interprétation de Raphaël par Rembrandt produit un effet indescriptible. Le maître hollandais a su dégager de son enveloppe idéale le caractère frappant de vie et de vérité de ce portrait, et il l'a exprimé avec une légèreté merveilleuse. Les annotations qu'il a inscrites sur les bords de sa copie, sur le prix et le possesseur de ce tableau, qui se trouvait alors dans les Pays-Bas, pourraient présenter un grand intérêt, comme l'a déjà fait remarquer Passavant, si l'on arrivait à les déchiffrer entièrement.

S'il nous a fallu traiter Rembrandt à toute vapeur, nous devons nous presser davantage en parlant des œuvres d'ailleurs si séduisantes de ses compatriotes, et rappeler par une simple mention les dessins d'Adrien et de Guillaume van der Velde, d'Adrien van Ostade (28 numéros), des deux Ruysdaël, de Paul Potter, de Nicolas Berchem, de Waterloo (34 numéros), de Her-mann Saftleven (42), de van der Meulen, Van Goyen (57), d'Everdingen, de Ludolphe Backhuysen, etc.

L'École française nous offre surtout des dessins de Dumoustier (une trentaine), dont les portraits si fins sont ici mêlés à quelques François Clouet et à plusieurs Lagneau ; puis une grande quantité de Poussin (126, d'après le catalogue, plus ou moins authentiques); nombre de Charles Lebrun, de Lesueur, de Mignard et de Jean Courtois, de beaux Gaspard Dughet, Watteau et Lancret, d'excellents Claude Lorrain et Greuze, et une longue série (86 numéros) d'œuvres d'un artiste gracieux, qui aujourd'hui est de nouveau un favori de la mode, de François Boucher. Mais il nous faut terminer ici la description des dessins, car nous avons encore à étudier la collection d'estampes de l'*Albertina*, qui comprend à elle seule 200,000 pièces environ.



Paris possède son Cabinet d'estampes à la Bibliothèque impériale; Londres son Print Room au British Museum ; Berlin, Munich, Florence et d'autres capitales renferment chacune leur collection publique de gravures. Vienne seule en a deux, dont aucune ne le cède aux collections

que nous venons d'énumérer, et elle partage cet avantage avec une seule ville, avec Dresde, où le célèbre cabinet royal, organisé par Heinecken, a trouvé, dans ces derniers temps, un rival dans la collection privée du feu roi Frédéric-Auguste appartenant aujourd'hui à sa veuve, la reine Marie.

Vienne est le pays sacré de la science des gravures, non-seulement par la richesse de ses collections, mais aussi par les travaux d'Adam Bartsch, qui y a puisé les matériaux de ses publications, et qui le premier, dans son *Peintre-Graveur*, sut condenser, développer, et en quelque sorte codifier toutes les connaissances relatives à cette branche. L'archéologie classique et l'histoire de l'art moderne ont, comme on sait, débuté par la découverte de deux domaines plus faciles à exploiter, aujourd'hui bien négligés, par la numismatique et par l'étude des estampes, et c'est à Vienne que, par un heureux hasard, se trouvaient les deux hommes qui devaient leur frayer la voie : le savant jésuite Eckhel, conservateur du Cabinet impérial des médailles, et Adam Bartsch.

Bartsch dirigeait la collection d'estampes de la Bibliothèque impériale, jadis formée par Jean-Pierre Mariette (1730-1735), pour l'usage du prince Eugène de Savoie, et entrée après la mort du prince dans la possession de l'empereur, et outre les soins qu'il donnait à la classification et à l'agrandissement de cette collection, outre ses nombreuses eaux-fortes, outre ses ouvrages littéraires, qui n'ont pas cessé d'être indispensables à tous les amateurs, il trouvait encore le temps de conseiller et de guider le duc Albert de Saxe-Teschen dans la formation de son cabinet de gravures.

A cette époque, les estampes du duc Albert avaient gardé leur classement d'après le plan primitif du comte Durazzo, et, eu égard aux artistes inventeurs et aux peintres, elles se divisaient en deux grandes sections : Italiens et *Ultramontains*. Les Italiens à leur tour étaient subdivisés en quatre écoles : l'école romano-florentine et méridionale, l'école vénitienne, celle de Bologne, celle de la Lombardie. Les *Ultramontains* formaient également quatre classes : Allemands, Néerlandais, Français, Anglais ; un supplément contenait les autres nations. Comme la collection d'estampes n'a cessé de s'accroître depuis la mort du duc, on a changé ces divisions trop artificielles, et on ne les a conservées que pour la collection de dessins, qui est, au contraire, restée à peu près stationnaire.

Le duc Albert avait compris ses trésors d'art dans le riche fidéicommis qu'il laissa à son héritier, l'archiduc Charles. Ce grand maître de l'art militaire savait aussi apprécier les arts de la paix, et il ne souffrit pas que le mouvement que le duc avait imprimé à ses collections se ra-

lentît et s'arrêtât. Il consacra, il est vrai, à un autre domaine l'activité prodigieuse de son esprit, dont ses ouvrages volumineux sur l'histoire et la stratégie donnent une preuve si éclatante; mais il fit également de grands sacrifices pour entretenir et pour augmenter l'Albertina, sacrifices d'autant plus méritoires qu'ils avaient leur source, non dans son inclination personnelle, mais dans son respect pour le souvenir du fondateur, dans son intérêt pour son pays et pour les progrès de la science et des beaux-arts. Il montrait de la sorte que son patriotisme était aussi large que fécond, et qu'il ne voulait pas seulement sauver sa patrie dans les moments du danger, mais encore favoriser son développement intellectuel dans les années de la paix.

Par ses ordres, la collection fut ouverte au public; la division des estampes surtout fut mise en accord avec les exigences de ce nouvel arrangement, et tenue au courant des progrès de la science.

Le choix que fit l'archiduc du peintre graveur François Rechberger était propre à atteindre ce but. Rechberger, l'ami et le collaborateur d'Adam Bartsch, accomplit pour l'*Albertina* ce que ce dernier avait accompli pour la Bibliothèque impériale, et il y mit à profit les connaissances qu'il avait acquises comme conservateur des collections du comte de l'Empire, Maurice Fries. L'école par laquelle il avait passé était excellente. Le comte Fries, fils d'un citoyen de Mulhouse en Alsace, avait accumulé, dans son palais de la place Joseph, qui hébergea, en 1815, tout le congrès de Vienne, 16,000 volumes, 300 tableaux, 100,000 dessins et gravures, et la marque de sa collection — le timbre sec rond, avec la croix de Malte au milieu, et en général le nom de Rechberger sur le verso — forme aujourd'hui encore une bonne recommandation pour les objets qui en sont revêtus. Lorsque vers 1820 la maison Fries et C[e] commença à chanceler, Rechberger entra au service de l'archiduc Charles, et il fit prendre le chemin de l'*Albertina* à plus d'un trésor de la collection qu'il venait de quitter. Une foule des œuvres les plus rares des graveurs et des peintres primitifs furent ainsi fixées pour toujours à Vienne, avant que la banqueroute du comte Fries dispersât le gros même de ses trésors d'art, dans les ventes de Vienne et d'Amsterdam.

Mais outre tant d'épaves précieuses, Rechberger apportait à l'*Albertina* ses connaissances si profondes, si variées, et il commença immédiatement à mettre l'organisation des estampes au courant des travaux de Bartsch : la conservation était-elle imparfaite, la restauration était-elle trop hardie, ou la détermination était-elle trop vague; bref les exigences d'un connaisseur sévère n'étaient-elles pas remplies, elles étaient impitoyablement écartées. Se réglant sur le modèle de la collection Fries, Rechberger

adopta un plan aussi commode qu'instructif. Il plaça les gravures en conservant toujours l'ordre par nation, d'abord d'après les graveurs, c'est-à-dire d'après les maîtres qui avaient reproduit sur cuivre ou sur bois soit leurs propres compositions, soit celles des autres; deuxièmement, d'après les peintres, c'est-à-dire d'après les inventeurs, et sans tenir compte des graveurs. Dans une troisième section il rangea les aquafortistes ou artistes qui avaient gravé eux-mêmes leurs compositions originales. Enfin, en dernier lieu, les œuvres ainsi distribuées furent classées par ordre chronologique.

En tête de ce système figurent les Italiens avec une collection de clairs-obscurs en 4 volumes, tout à fait complète, issue des cabinets Mariette, Saint-Ives et Fries. A la suite, nous trouvons un volume de 50 nielles du xv[e] siècle, en épreuves anciennes, — que nos lecteurs n'oublient pas cette dernière circonstance, — et parmi eux nous remarquons la célèbre *Adoration de la Vierge*, de Maso Finiguerra : l'épreuve sur papier de l'*Albertina* est la seule que l'on connaisse, elle est d'une composition ravissante, d'une exécution et d'une conservation parfaites, et elle ne craint pas la comparaison avec la reine des nielles, avec le *Couronnement de la Vierge*, de la Bibliothèque impériale de Paris ; Duchesne l'a fait graver dans son ouvrage sur les nielles, et le musée autrichien l'a reproduite par la photographie. Elle a passé par les cabinets Borduge, Révil et Durand, et a été acquise par l'*Albertina* à la vente de ce dernier cabinet, en 1821, moyennant la somme de 3,500 francs. Dans les volumes renfermant les incunables de la gravure italienne, nous rencontrons les plus grandes raretés, les deux suites presque complètes des *Prophètes et Sibylles*, le *Jeu de tarot* de 50 cartes (sauf la première, le *Misero*), que Bartsch regardait comme une copie, et que l'on sait maintenant être l'original. L'*Albertina* possède les 20 premières feuilles du jeu de cartes daté de *l'an 1070 après la fondation de Venise;* elle les a achetées en 1823, de la collection Fries, pour 300 florins seulement. Une série de pièces de l'École de Sienne présente moins d'intérêt artistique qu'historique; mais on n'en admire que davantage les suites d'après Filippo Lippi, la grande composition de Sandro Botticelli, l'*Assomption de la Vierge* (Passavant, n° 100), et l'œuvre d'Antonio Pollajuolo. Nous donnons ci-contre la gravure d'une pièce faisant partie de ce groupe et jusqu'ici inconnue dans son état complet, *les Amours vendangeurs;* l'exposition de Manchester de 1857 en contenait un fragment (à M. Holford) sous le n° 44, et sous le nom de Baccio Baldini, attribution que Passavant a maintenue dans son *Peintre-Graveur*, t. V, p. 118, n° 121. L'exemplaire de l'*Albertina* seul montre la composition tout entière; il mesure en hauteur



LES AMOURS VENDANGEURS.

Estampe de l'École vénitienne du xve siècle.

24 centimètres, et 19 en largeur; il a été acquis récemment de M. Frédéric Lippmann, conservateur du Musée autrichien, qui le tenait du duc de Cassano, de Naples. Selon nous, cette pièce si curieuse n'appartient nullement à l'École florentine; nous trouvons plutôt que les formes replètes de ses figures et ses procédés techniques (que notre gravure sur bois a dû se contenter d'interpréter) offrent une certaine analogie avec le *Jeu de tarot* de 50 cartes et avec les représentations allégoriques des deux mois de mars et d'octobre (dont les seuls exemplaires connus se trouvent également dans notre collection[1]), et nous croyons pouvoir affirmer que le graveur des *Amours vendangeurs* appartenait à l'École vénitienne du xve siècle.

Mantegna et son école, Girolamo Mocetto, Benedetto Montagna, Nicoletto da Modena, Robetta, les Campagnola et autres sont particulièrement bien représentés à l'*Albertina*. Tous ces graveurs primitifs de la vieille école italienne ne remplissent pas moins de dix in-folio. Cinq autres volumes sont consacrés au grand interprète de Raphaël, à Marc-Antoine, et deux autres à ses élèves les plus distingués, à Agostino Veneziano et à Marco Dente de Ravenna; les exemplaires des gravures que l'*Albertina* même possède de ce dernier nous ont aidé à éclaircir la paternité de quelques travaux qui forment l'objet d'un litige entre son maître et lui; nous renvoyons le lecteur aux pages que nous avons publiées à ce sujet dans les *Archives des Arts du dessin*[2].

L'œuvre de Marc-Antoine est fort beau et presque complet. Il ne l'est cependant pas autant que celui de ses illustres contemporains du Nord, Albert Dürer et Lucas de Leyde. Il serait à peu près impossible aujourd'hui de réunir une collection de leurs gravures, telle que celle de l'*Albertina*; car elle ne possède pas seulement leurs productions les plus admirables et les plus rares, elle nous offre encore des pièces tout à fait uniques. Les gravures de Dürer y sont toutes, sauf une seule exception, le *Grand Courrier*, qui porte d'ailleurs à tort, à notre avis, le nom de Dürer. Vous y trouverez des épreuves des trois petites planches en médaillon, le *Pommeau de l'épée de l'empereur Maximilien Ier*, avec les deux copies trompeuses (B. 23), aussi bien que le *Saint Jérôme* (B. 62) et le *Jugement de Pâris* (B. 65), qui paraît être un nielle faussement attribué à notre maître. Vous y trouverez encore tous ses travaux à l'eau-forte pure et à la pointe sèche, tels que la *Sainte Famille* (B. 43), en épreuve vigoureuse et ancienne, avec les barbes, le *Saint Jérôme*

1. Passavant, t. V, p. 116, n°s 64 et 65.
2. *Archiv für die reizchnenden Künste.* Leipzig, vol. XV, 1869.

(B. 59), premier état avant le monogramme, d'un effet vraiment rembranesque, la *Véronique* de l'an 1510 (B. 64), dont la rareté est extrême. Cherchez-vous l'*Adam et Ève* (B. 1) : en voici deux épreuves différentes qui ont été tirées de la planche non encore terminée; l'une d'elles reparaît au British Museum, l'autre est unique et a été payée 1,500 francs à la vente Durand. L'*Effet de la Jalousie,* ou plus exactement l'*Hercule* (B. 73), y est aussi représenté par un exemplaire inachevé, dont tout le côté droit est encore en blanc. Ces pièces nous intéressent surtout parce qu'elles nous font toucher du doigt, pour ainsi dire, la sûreté merveilleuse avec laquelle Dürer attaquait ses planches. Le noyau de cet œuvre superbe vient de Rotterdam, où il a été acheté, en 1800, par Charles Artaria, de Vienne.

Où rencontrer un œuvre aussi beau et aussi complet de Lucas de Leyde que celui de la collection Albertine? La grande *Agar* (B. 17), dont on ne connaît que quatre exemplaires, y existe en double; le *Repos au retour de l'Égypte* (B. 39) s'y trouve en une seule épreuve, qui est aussi la seule connue; de même *l'Espiègle* (B. 159), avec sa copie la plus ancienne, d'une extrême rareté. L'*Albertina* tient cet œuvre complet de Lucas de Leyde des collections de Ploos van Amstel, vendues en 1800, de celles de Mariette de Saint-Ives (n° 705 du catalogue Basan, et n° 323 du catalogue Regnault), et enfin de celle du comte de Fries, auquel elle l'a payé 1,500 florins.

L'histoire de l'œuvre de Henri Aldegrever n'est pas sans ressemblance avec celle de l'œuvre de Lucas de Leyde; il a été formé par le bourgmestre Six, l'ami de Rembrandt, et complété par les Mariette père et fils; en 1775, il a passé dans le cabinet Saint-Ives, en 1805 dans celui du comte de Fries, et de ce dernier enfin à l'*Albertina* (pour 300 florins). Mariette a écrit en tête : « L'œuvre est aussi belle et aussi complète qu'il est possible de l'avoir. »

Nous ne détachons de la série inappréciable des incunables de la gravure allemande que le *Saint Georges tuant le dragon,* que M. Joseph Schönbrunner, attaché à la conservation de la collection Albertine, a bien voulu dessiner sur bois pour nous, et que nous reproduisons à la fin de cet article dans les dimensions de l'original. Cette pièce appartient évidemment à l'école du maître E. S., et, quoique décrite par Bartsch, t. X, p. 24, n° 43, d'après l'exemplaire de l'*Albertina*, elle est à peu près inconnue.

Pour ne pas trop éprouver la patience de ceux de nos lecteurs qui ne sont pas des collectionneurs passionnés, et pour ne pas enflammer les désirs de ceux qui le sont, nous ne poussons pas plus loin l'énu-

mération de ces trésors. Nous nous contentons de déclarer que c'est précisément dans les burins et les eaux-fortes des Pays-Bas que réside la valeur de la collection, et que les travaux des maîtres français qui représentent l'apogée de la gravure en taille-douce méritent d'être signalés même à nos lecteurs français. Nous passons sous silence Henri Goltzius, Suyderhoef et Corneille Visscher, Waterloo, Nicolas Berchem, Everdingen, et la suite complète des eaux-fortes de Jacques Ruysdaël, Nanteuil, Morin et Masson, Jean Duvet, Callot et Claude Lorrain. Qu'il nous soit seulement permis de fournir quelques notices à la science en miniature, qui a pour objet les eaux-fortes de Rembrandt; son œuvre à l'*Albertine* peut briller même dans la lumière nouvelle qu'a répandue sur cette matière le beau catalogue de M. Charles Blanc. Il contient notamment la plupart des grands portraits, dans les premiers états, le *Petit Coppenol* (Blanc 174), le *Jeune Homme à la toque de velours* (Blanc 255), et *Rembrandt avec une écharpe autour du cou,* dont M. Blanc (229) ne connaît qu'un seul exemplaire au Musée d'Amsterdam. Mentionnons encore la grande *Résurrection de Lazare* (Bl. 48), deuxième état avant la bordure terminée, c'est-à-dire le premier état de Claussin (77) et du Musée d'Amsterdam pièce à peu près unique, d'un effet admirable, provenant du cabinet John Barnard; le *Christ présenté au peuple* (Bl. 51), premier et deuxième états, l'*Ecce Homo* (Bl. 53), premier et deuxième états, les deux *Figures vénitiennes* (Bl. 119), premier état non décrit avant les jambes des deux hommes. M. Blanc ne pouvait pas trouver le sentiment de Rembrandt dans le dessin des jambes et il supposait, par conséquent, l'existence d'épreuves à l'eau-forte pure. L'exemplaire de la collection Albertine justifie sa conjecture. Le *Griffonnement composé de cinq têtes et d'une demi-figure* (Bl. 308), tiré avant que la planche ait été découpée, est à peu près unique en cet état.

Nous ne saurions prendre congé des estampes sans mentionner l'œuvre de Gérard Edelinck. Il est vraiment magnifique et renferme entre autres la première épreuve de la *Sainte Famille de François Ier*, de Raphaël, avant toute lettre et avant les noms des artistes ; cette pièce, d'un lustre bleuâtre éclatant et d'une fraîcheur immaculée, n'a qu'une seule rivale, celle du Cabinet des estampes de Paris.

Dans cet espace limité, nous ne pouvions prétendre à épuiser la description de la collection *Albertina*. Nous ne voulions pour aujourd'hui que donner à nos lecteurs une idée de son étendue et de son importance; nous ne voulions que lui assigner le rang auquel elle peut aspirer parmi les institutions analogues. La personne si sympathique du fondateur, les résultats brillants de ses longues recherches ont d'abord passé sous

nos yeux ; puis nous avons apprécié les efforts que ses nobles héritiers ont faits pour l'entretien et l'agrandissement des trésors qu'il leur a légués. L'*Albertina*, on a pu le voir par ces indications, n'est pas une de ces collections privées qui naissent, se développent pendant la courte durée d'une vie d'homme, et que les enchères dispersent ensuite à tous les vents. Immuable comme elle est, elle voit augmenter sans cesse la consécration scientifique de chacun des objets qu'elle abrite dans son sein ; ouverte au public sans restriction aucune, elle contribue à la diffusion du goût et à l'avancement des études, et, dépassant peu à peu les limites étroites de l'utilité locale, elle devient le patrimoine commun de toute l'Europe civilisée. Nous espérons donc que les détails contenus dans cette notice, d'ailleurs si imparfaite, trouveront un accueil favorable auprès des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, à quelque région qu'ils appartiennent ; car, bien qu'une grande inégalité régne entre les capacités et les productions artistiques des différentes nations, l'amour du beau n'a été refusé à aucune d'elles. Puisse-t-il bientôt les unir toutes dans un culte commun et ne laisser subsister entre elles d'autre lutte que celle qui se propose la possession et l'intelligence des chefs-d'œuvre de l'art !

MORIZ THAUSING.



LES MONUMENTS DE L'ART

A SAN GIMIGNANO[1]



Quand Benozzo Gozzoli fut appelé à San Gimignano, où il resta trois ans (1464-1467), il était dans toute la force de l'âge, dans la pleine maturité de son talent. Il n'avait pas encore exécuté les peintures du Campo Santo, mais il se recommandait par ses fresques de Montefalco (1450-1452) et de la chapelle du palais Médicis[2]. Pouvait-on choisir un meilleur artiste, pour des peintures religieuses, que l'élève favori de Fra Angelico, que le collaborateur du pieux dominicain dans la chapelle de Nicolas V[3]?

La cathédrale de San Gimignano doit à son pinceau plusieurs peintures : la plus importante se trouve à l'entrée de l'église, au-dessous des fresques de Taddeo Bartoli, et représente le martyre de saint Sébastien. Le saint, vu de face, est debout sur un piédestal. Cinq soldats à droite, et six à gauche, criblent de flèches son beau corps, pendant que deux anges tiennent une couronne au-dessus de sa tête. Dans le ciel, le Christ et la Vierge, entourés de séraphins et de chérubins, apparaissent à mi-corps au milieu des nuages et regardent avec une tendresse compatissante la constance du martyr[4]. Au bas du piédestal de saint Sébastien on lit ces

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. III, 2e période, p. 407, et t. IV, p. 26.

2. Aujourd'hui palais Riccardi.

3. Benozzo, né en 1424, finit ses jours à Pise vers 1485, dans la petite maison qu'il y avait achetée. Sa mort, semblable à sa vie, fut celle d'un vrai chrétien. La ville de Pise le pleura et lui donna un tombeau dans le Campo Santo, cimetière glorieux où cet homme de bien dort en face de son œuvre capitale, enveloppée comme lui de silence et de paix.

4. La mère du Sauveur, sous ses vêtements et son voile blancs, est d'une candeur touchante.

mots : *Ad laudem gloriosissimi athletæ sancti Sebastiani hoc opus constructum fuit die* XVII *januarii* MCCCCLXV. *Benotius Florentinus pinxit.* Cette fresque fut commandée à Benozzo Gozzoli pour accomplir un vœu fait pendant la peste de 1464 [1].

Jusqu'au XVI[e] siècle, la peste atteignit souvent la ville de San Gimignano. Les combats que se livraient sans cesse les villes de la Toscane, leurs guerres presque continuelles avec d'ambitieux voisins ou avec les empereurs d'Allemagne, provoquaient fréquemment la disette et les épidémies. Des villages brûlés, des campagnes dévastées il s'élevait comme un souffle de mort. — La première peste fit son apparition à San Gimignano en 1348. Le podestat, cinq membres du Conseil des Neuf se trouvèrent parmi les victimes, et la Commune ne put envoyer à Florence que vingt-quatre fantassins au lieu de trente. On eut recours à l'intercession de saint Fabien et de saint Sébastien, en l'honneur desquels on érigea une chapelle à l'entrée de la cathédrale. Cet autel existe encore et est dominé par un tabernacle qui, jusqu'en 1624, avait été placé sur le maître-autel, et qu'on attribue à un artiste de l'école de Benedetto da Maïano (1475). — Florence et Pise se combattaient avec acharnement (1363) lorsque la peste frappa San Gimignano pour la seconde fois. — En 1390, la peste se déclara au milieu de la lutte que l'ambition de Jean-Galéas Visconti suscita entre Sienne son alliée et Florence hostile à ses desseins. — De 1410 à 1411 la peste s'étendit surtout dans les campagnes, qui devinrent presque désertes. Le Conseil de San Gimignano se vit dans la nécessité de promettre une exemption d'impôts pendant dix ans aux paysans en fuite et même aux étrangers qui consentiraient à venir cultiver les terres abandonnées. — En 1449, la ville ne fut pas plus épargnée que la campagne. La peur éteignit tout sentiment d'humanité : les malades étaient délaissés, on n'osait pénétrer dans les maisons pour enlever les cadavres et leur donner la sépulture. Le Conseil chargea les prieurs et les capitaines de chercher quatre hommes et quatre femmes « charitables et capables » qui voulussent bien, moyennant onze livres par mois, assister

1. Des bustes de saints ornent les angles et le milieu de la bordure qui entoure la fresque. Trois compositions accessoires accompagnent le *Martyre de saint Sébastien ;* elles sont peintes avec moins de soin. Celle du milieu, au-dessous du saint Sébastien, représente le Christ en croix entre saint Jérôme et saint Paul, ermite ; celles des côtés nous montrent la Vierge assise entre cinq anges, et saint Antoine, abbé, avec deux anges. Enfin, saint Augustin, saint Bernard, saint Jérôme et saint Bernardin de Sienne sont debout sur les deux premiers piliers de la grande nef. M. Carlo Pini attribue encore à Benozzo Gozzoli la figure d'Abraham et celles de plusieurs prophètes dans les lunettes qui dominent les arcades de la nef gauche.

les pestiférés et enterrer les morts. On destitua les conseillers qui avaient abandonné leurs fonctions et qui s'étaient soustraits par la fuite à leurs devoirs. — En 1464, nouvelles alarmes bientôt justifiées. On invoqua encore saint Sébastien et l'on fit vœu de célébrer solennellement sa fête chaque année dans la cathédrale. La violence de l'épidémie fut telle que les Conseils cessèrent de se rassembler, et que toutes les fonctions publiques furent suspendues. Les prieurs seuls se réunirent, mais à de rares intervalles. La mort atteignit le gonfalonier de justice ainsi que plusieurs prieurs, et réduisit le Conseil du peuple à vingt-quatre membres. Il n'y eut pas de famille qui ne pleurât une ou deux victimes. La famine finit par ajouter ses horreurs à celles de la contagion. — Au bout de quatorze ans la peste revenait encore à San Gimignano (1478). Ordre fut donné de transporter les malades hors de la ville, dans le couvent de Sainte-Claire. Quiconque avait chez soi des pestiférés devait les dénoncer au podestat. On menaça d'enclouer la maison de ceux qui refuseraient d'aller au lazaret. La Commune choisit trois infirmiers, auxquels elle donnait dix livres par mois. Elle chargea un frère d'administrer les derniers sacrements, et lui donna par mois cinquante sous, une mesure de farine et un baril de vin. Pour ensevelir une personne qui avait plus de dix ans, on recevait onze sous; on en recevait huit pour l'ensevelissement d'un enfant. La ville et la campagne comptèrent plus de 2,400 victimes. Ce fut à l'intercession de sainte Fina qu'on eut recours : on fit vœu de célébrer tous les ans un service solennel en son honneur, le premier dimanche d'août. — En 1485, la peste reparut encore; la dernière eut lieu en 1630.

Malgré la terreur qu'inspirait l'épidémie, la ville de San Gimignano se montra plus d'une fois héroïque envers les étrangers qui, fuyant la peste déchaînée sur leur pays, venaient demander un asile. Du mois de juin au mois de septembre de l'année 1411, les Florentins furent accueillis comme des amis et des compatriotes; on alla jusqu'à prendre des mesures pour leur procurer à bon marché des vivres et du vin. La même hospitalité leur fut libéralement accordée en 1417 et introduisit la peste à San Gimignano; ce qui n'empêcha pas la Commune, en 1450, de recevoir à bras ouverts les malheureux qui cherchaient un refuge dans ses murs. Le podestat ayant proposé de fermer les portes à quiconque arrivait d'une contrée suspecte, le Conseil décida à l'unanimité que la Commune recevrait sans restriction tous les étrangers. « Si Dieu, s'écria-t-on, veut nous frapper de la peste, les portes fermées ne seront pas un obstacle. » Lorsque éclatèrent ces sentiments héroïques de charité, il n'y avait pas encore une année que l'épidémie avait cessé; le sou-

venir de ses ravages était fraîchement gravé dans toutes les mémoires.

On aime à se rappeler ces traits de générosité, quand on considère les peintures dont la peste a été l'occasion. En présence de la belle figure de saint Sébastien qui, sous les yeux de la Vierge et du Christ, endure ses souffrances avec tant de calme et semble inviter à la résignation, on est ému des maux endurés jadis par le peuple de San Gimignano, on se sent pénétré de respect pour la foi de ces époques ferventes, où les œuvres d'art servaient en même temps à honorer Dieu et à consoler l'humanité.

Benozzo Gozzoli n'est pas seulement représenté dans la cathédrale par les peintures que nous avons indiquées; la même église possède en outre un charmant tableau exécuté par l'artiste pour le monastère de Sainte-Marie-Madeleine. Ce tableau[1], peint en 1466, n'est pas un appel à la miséricorde divine en temps de peste; il nous montre simplement la Vierge[2] assise sur un trône avec l'enfant Jésus sur ses genoux, et entourée d'un côté par sainte Marthe et saint Augustin, de l'autre côté par sainte Madeleine et saint Jean-Baptiste. Les quatre saints sont à genoux. Deux anges, aux tuniques vertes avec des manches rouges, tiennent d'une main une couronne au-dessus de la tête de Marie, et de l'autre une guirlande de fleurs. Le bambino est vêtu d'une robe jaune et d'une robe de dessus vert foncé. Il regarde vers la droite sainte Marthe et saint Augustin, avec une bonté peut-être trop humaine. L'expression de la Vierge et des saints est plus idéale, très-naïve, très-douce, très-religieuse. Le bord du vêtement de Marie porte ces mots en lettres d'or : *Ave, regina cælorum, mater angelorum; salve, radix ex qua mundo lux surrexit.* Le peintre a signé sur la marche du trône : *Opus Benozzii de Florentia* MCCCCLXVI.

L'église de Saint-Augustin est plus riche encore en œuvres de Benozzo Gozzoli. Les annotateurs de Vasari attribuent à ce peintre un des tableaux qui ornent la chapelle du Saint-Sacrement et qui se trouvait autrefois dans l'église de Saint-Michel, à Casale. Il représente la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui a dans les mains une grenade. A droite sont debout saint Grégoire et saint Jean, à gauche saint François et sainte Fina. — La chapelle de Saint-Sébastien, dans la même église, possède une fresque de Benozzo Gozzoli, bien supérieure à ce tableau. Elle nous fait voir saint Sébastien protégeant les habitants

1. Il est placé dans le chœur, avec d'autres tableaux qui ont appartenu à des églises maintenant supprimées.

2. Elle est vue de trois quarts à droite.

de San Gimignano pendant la peste de 1464. Nous n'assistons pas à son martyre comme dans la cathédrale. Saint Sébastien n'appartient plus à la vie terrestre que par son amour pour les hommes. Debout sur un piédestal, il abrite le peuple de San Gimignano sous son manteau[1], relevé par deux anges qui brisent les flèches de la colère divine : les hommes forment un groupe à gauche, les femmes un groupe à droite; au milieu se trouvent les enfants. Toutes ces figures, partagées entre la crainte et l'espérance, prient avec ferveur; elles présentent une grande variété de physionomies, quoiqu'elles soient animées de sentiments presque semblables. Au caractère très-accentué des têtes, on reconnaît que Benozzo a reproduit avec fidélité les types qu'il avait sous les yeux. Le Père éternel est assis dans les cieux, son visage reflète la sévérité d'un juge irrité. Près de lui, la sainte Vierge et le Christ implorent à genoux le pardon des pécheurs. Pour mieux fléchir le courroux céleste, Marie découvre la poitrine qui allaita le fils de Dieu, et Jésus, écartant les draperies blanches qui l'enveloppent, montre de la main gauche à son père la plaie de son côté, tandis qu'il étend sa main droite vers le peuple de San Gimignano. Le Père éternel est entouré de séraphins aux ailes rouges et de deux archanges vêtus de robes vertes à reflets roses. Plus bas, deux autres archanges sonnent de la trompette et deux petits anges portent la couronne, la palme et les flèches de saint Sébastien. Sur le piédestal du saint, on lit les mots suivants : *Anno Domini millesimo quadringentesimo* LXIIII. Au-dessous de cette grande composition, exécutée une année avant le *Saint Sébastien* de la cathédrale, Benozzo a peint un petit *Crucifiement*.

Ces fresques n'étaient du reste que le prélude à l'œuvre capitale qui rendit le nom de Benozzo Gozzoli si populaire à San Gimignano, et qui est, auprès de la postérité, un de ses principaux titres de gloire. Fra Domenico Strambi[2], voulant à la fois faire de son couvent le plus bel ornement de sa patrie[3] et honorer le fondateur de son ordre, chargea Benozzo Gozzoli de peindre, dans le chœur de l'église de Saint-Augustin, la vie de l'évêque

1. A l'exception du manteau et du vêtement du saint, la fresque est bien conservée.

2. Voir les détails que nous avons donnés sur ce personnage, page 35 de ce volume.

3. Il commanda aussi, en 1483, à Piero Pollajuolo, pour le maître-autel de son couvent, le tableau qu'on voit dans le chœur de la cathédrale. Ce tableau représente le Couronnement de la Vierge, entourée de dix anges qui font de la musique. Sur le devant du tableau sont à genoux, en adoration, saint Gimignano, saint Jérôme et saint Nicolas de Tolentino, d'un côté; sainte Fina, saint Nicolas et saint Augustin, de l'autre côté. Cette peinture est bien conservée.

d'Hippone. L'élève de Fra Angelico se mit au travail avec ardeur et fit appel à toutes les ressources de son imagination. Pour ne point perdre de temps, il avait obtenu de prendre ses repas avec les frères et de coucher dans une cellule. La même faveur fut accordée aux jeunes artistes qui l'aidaient. Au bout de trois ans, il avait terminé les dix-sept fresques où saint Augustin est représenté dans les circonstances les plus saillantes de son existence agitée [1]. Toutes les qualités de Benozzo se

1. Les dix-sept compartiments sont divisés en trois zones et séparés par des ornements délicats. Il faut commencer par les peintures du bas, à gauche en entrant; voici les sujets représentés :

I. Entrée de saint Augustin à l'école de Tagaste, sa patrie. Son père et sa mère, Patrice et Monique, le confient enfant au maître de grammaire. A droite, on voit l'intérieur de l'école, où le maître donne avec un martinet le fouet à un enfant qu'un jeune homme tient sur son dos. En même temps, le maître montre saint Augustin comme le modèle des élèves. Dans le fond, on aperçoit une loggia, des églises, des monuments avec des créneaux.

II. Saint Augustin, âgé de dix-neuf ans, est admis à l'université de Carthage. Le côté droit de la fresque a disparu; il ne reste que trois ou quatre figures.

III. Monique prie pour son fils qui part pour l'Italie; elle le bénit de loin. Cette fresque est en partie effacée, en partie repeinte.

IV. Traversée d'Augustin se rendant d'Afrique en Italie (Fresque entièrement repeinte.)

V. En débarquant, Augustin est accueilli par un personnage de distinction. (Le bas de la fresque est ruiné.)

VI. Augustin enseigne, dans l'école grecque de Rome, la rhétorique et la philosophie. Sur un livre que tient l'un des auditeurs, on lit la définition de la rhétorique par Augustin : « Rhetorice est scientia quæ in persuadendo consistit. » Cette magnifique fresque est bien conservée; elle a été reproduite par la Société d'Arundel.

VII. Augustin quitte Rome et part pour Milan où il est chargé par Symmaque, préfet de Rome, d'enseigner également la rhétorique et la philosophie. Augustin à cheval se dirige tout pensif vers un monastère qui borde la route. N'oublions pas sur le devant de la composition le page ravissant qui est vu de profil, à droite. MM. Crowe et Cavalcaselle attribuent à Andrea di Giusto les deux anges qui tiennent un cartel dans la partie supérieure de la fresque.

VIII. Au centre, arrivée d'Augustin à Milan : pendant qu'il descend de cheval, un serviteur arrête l'animal par le mors, et un autre serviteur tient les étriers. A droite, Augustin rencontre saint Ambroise, pendant que la foule des fidèles se presse sous les arceaux d'un cloître. A gauche, Augustin est accueilli avec honneur par l'empereur Théodose.

IX. Augustin assiste à une homélie de saint Ambroise. Cet épisode a disparu en grande partie. Sainte Monique supplie saint Ambroise de convertir son fils. Conférence d'Augustin avec saint Ambroise sur la fausseté du manichéisme.

X. Augustin interrompt la lecture des épîtres de saint Paul pour causer avec son ami Alipius.

XI. Augustin converti est baptisé par saint Ambroise. On lit sur un vase cette

retrouvent dans ces peintures, ainsi que certaines négligences dont on peut quelquefois l'accuser; mais les défauts disparaissent sous le doux éclat de l'ensemble. Les détails curieux sont répandus partout à profusion. Les édifices superposés des petites villes italiennes appa-

inscription : *A dì primo d'aprile mille* CCCC LXIIII. Le premier verset d'une hymne de saint Ambroise est gravé au fronton d'un beau temple. Une partie de la fresque est endommagée.

XII. Saint Augustin va visiter les ermites de Monte Pisano. Il explique la règle de l'Ordre à ses frères. Jésus lui apparaît sous la forme d'un enfant, au bord de la mer, et lui démontre que le mystère de la sainte Trinité est impénétrable. Cette fresque est bien conservée.

XIII. Le sujet principal est la mort de sainte Monique, mais il y a d'autres épisodes. Les deux demi-figures qu'on voit à gauche, dans le haut, sont sainte Monique et saint Augustin s'entretenant de l'immortalité de l'âme. Dans la partie supérieure, au milieu, l'âme de sainte Monique, entourée d'une gloire d'anges, s'envole au ciel. A droite, on aperçoit la mer et un navire où saint Augustin vient de monter avec ses compagnons pour retourner en Afrique. Cette composition est une des plus belles, malgré certains détails vulgaires, comme ce chien qui, en aboyant, fait fuir un enfant nu.

XIV. Saint Augustin, devenu évêque, bénit le peuple d'Hippone. L'angle du bas, à droite, est très-effacé.

XV. Saint Augustin confond l'hérétique Fortunatus. Cette fresque est très-endommagée.

XVI. Saint Augustin, en extase, est initié aux joies célestes par saint Jérôme.

XVII. Mort de saint Augustin, au milieu de nombreux assistants admirablement groupés.

Sur les pilastres, dans l'intérieur de l'arc qui précède le chœur, sont représentés :

A droite : 1° Un moine lavant les pieds de saint Bartolo; 2° saint Bartolo debout; il tient un livre de la main gauche; 3° saint Gimignano debout tenant entre ses bras le modèle de la ville dont il est le protecteur; 4° saint Jean-Baptiste debout.

A gauche : 1° Martyre d'un saint; 2° saint Nicolas de Tolentino, vêtu d'un froc noir. Il tient un lis de la main droite et un livre de la main gauche. Une tête de chérubin enflammée se voit sur la poitrine du saint; 3° saint Nicolas de Bari; 4° Élie, avec une longue barbe. Il est enveloppé d'un manteau vert.

Sur les pilastres du grand arc, faisant face à la nef, sont superposés les sujets suivants :

A droite : 1° Tobie traversant un fleuve est suivi du poisson miraculeux; l'ange attend avec bienveillance Tobie sur la rive; près de l'ange se tient le chien du jeune homme; 2° Tobie conduit par l'ange; 3° sainte Fina; elle est vêtue d'une robe jaune qui dégage le cou et qui est attachée à la taille par une ceinture verte; un manteau vert complète le costume.

A gauche : 1° Martyre de saint Sébastien; 2° saint Sébastien; 3° sainte Monique vêtue en religieuse, vue de face et tenant dans ses mains un livre rouge.

Les peintures de Benozzo Gozzoli à Saint-Augustin ont été, de nos jours, restaurées avec autant d'habileté que de respect par M. Vincenzo Marini

raissent au fond de plusieurs compositions, et produisent les effets les plus pittoresques. On ne peut regarder sans plaisir les charmantes églises, les palais, les *loggie* qui servent de cadre aux scènes des premiers plans. L'étude intelligente de la nature se montre dans une foule de personnages qui ont été les contemporains du peintre. Benozzo aimait son temps et en reproduisait avec une élégante ingénuité les traits caractéristiques.

On est également sous le charme de l'expression religieuse que reflètent certaines têtes. Quelle pureté et quelle grâce, par exemple, dans la sainte Monique qui, avec Patrice, amène le jeune Augustin à l'école de Tagaste, au moment même où le maître donne le fouet à un enfant indocile ! Que de gravité et d'attention dans les personnages qui écoutent saint Augustin enseignant à Rome la rhétorique et la philosophie ! Quelle sérénité, quelle paix sur le visage de sainte Monique morte, et quelle pieuse douleur expriment les assistants ! Parmi les figures représentées autour du lit de mort, on remarque deux moines : l'un d'eux est peut-être Domenico Strambi lui-même, car on lit au-dessous de cette figure : *F. D. M. Paris*, c'est-à-dire *Frater Dominicus magister Parisiensis*. La mort de saint Augustin est digne aussi d'admiration : les figures font penser à Jean de Fiesole pour le sentiment religieux et à Fra Filippo Lippi pour l'imitation de la nature. Parmi les sujets peints sur les pilastres à l'entrée du chœur, quelques-uns sont rendus avec une charmante candeur : quelle confiance dans le regard du jeune Tobie, et quelle bonté dans l'ange qui le conduit ! Quelle douceur et quelle beauté dans la sainte Fina, humblement vêtue, mais parée de magnifiques cheveux blonds, et tenant dans sa main un bouquet de ces fleurs qui, au moment de sa mort, s'épanouirent sur son lit de douleur ! Dans la partie supérieure de la fresque où saint Augustin quitte Rome pour se rendre à Milan, deux petits anges portent un cartel avec cette inscription : *Eloquii sacri doctor Parisinus, et ingens Gemignaniaci fama decusque soli, hoc proprio sumptu Domenicus ille sacellum insignem jussit pingere Benotium* MCCCCLXV. — Benozzo Gozzoli fut aidé par Andrea di Giusto, à qui l'on attribue les quatre Évangélistes de la voûte, ainsi que les demi-figures du Christ et des douze apôtres, représentés dans des ronds autour de l'arc qui commande l'entrée du chœur. Ces peintures sont très-inférieures aux autres. Andrea di Giusto, né en 1441, avait dix-sept ans lorsqu'il entra dans l'atelier de Neri di Bicci. Il y resta deux ans (1458-1459), puis il travailla avec Filippo Lippi en 1460, et avec Benozzo Gozzoli de 1465 à 1467.

Benozzo fut le premier artiste qui représenta la peinture florentine à San Gimignano. Mais cette petite ville ne se contenta pas d'appeler les peintres de la république à laquelle elle avait remis ses destinées politiques ; elle lui demanda aussi des sculpteurs, afin de posséder des œuvres exquises dans tous les genres. C'est à Benedetto da Maïano qu'elle confia le soin d'honorer ses deux saints de prédilection : sainte Fina et saint Bartolo.

Benedetto da Maïano consacra les premiers efforts de son ciseau à sainte Fina, que la ville de San Gimignano aimait à la fois comme son enfant et comme sa protectrice. Cette pauvre fille, morte à l'âge de quinze ans, occupe une trop grande place dans les productions de l'art à San Gimignano pour que nous négligions sa légende. Si sa vie est étrangère aux événements publics de son temps, elle renferme du moins un singulier attrait ; la figure de cette jeune sainte éclaire d'une pure lumière la sombre période des luttes entre les guelfes et les gibelins.

Fina, dès son enfance, ayant perdu son père, Cambio de' Ciardi, aida sa mère, Imperiera, dans les travaux manuels que lui imposait la pauvreté. Grâce à la douceur de son caractère, grâce aussi à sa confiance en Dieu, elle trouvait un bonheur tranquille au milieu de ces occupations vulgaires. De rudes et précoces épreuves ne purent altérer l'égalité de son humeur, ni troubler la paix de son âme. Elle n'avait que dix ans quand une cruelle maladie, dont elle ne devait pas guérir, la priva de l'usage de ses membres. Dans sa passion pour les austérités, elle ne voulut avoir d'autre lit qu'une étroite planche, où elle resta couchée pendant cinq ans. Aux souffrances quotidiennes du corps s'ajoutèrent bientôt les souffrances du cœur. Fina perdit sa mère, qu'elle aimait tendrement. Sa foi adoucit la violence de son chagrin. Sachant que « la justice de Dieu est élevée comme les montagnes et que ses jugements sont profonds comme l'abîme [1], » elle se soumit, courba la tête sous ce nouvel orage et se consola par les perspectives de la patrie céleste. Les secours de l'amitié ne lui manquèrent pas non plus. Beldia, sa nourrice, et une dame de San Gimignano nommée Bonaventura, lui donnèrent des soins aussi affectueux qu'assidus. C'est entre ces deux femmes que se prolongea la vie de Fina. Quoique ses douleurs s'accrussent chaque jour, elle se plaignait à peine ; elle semblait oublier la terre en pensant au ciel, où demeurait déjà sa pensée. Son seul désir était de savoir d'avance le moment de sa mort, afin de se préparer, par un redoublement de ferveur, à ce passage du temps à l'éternité. Ce souhait fut exaucé. Huit jours

1. Ps. xxxv, verset 6.

avant le dernier soupir de la jeune sainte, saint Grégoire, pour lequel elle avait une dévotion particulière, lui apparut et lui annonça la fin prochaine de tant de maux. Elle reçut les sacrements avec une humilité profonde, redoubla de tendresse envers les femmes qui la soignaient, et, le matin même de la fête de saint Grégoire, elle rendit à Dieu son âme sans tache (12 mars 1253). Lorsqu'on vint ensevelir Fina et qu'on souleva son corps virginal, la planche qui lui avait servi de lit[1] se couvrit, selon la légende, de fleurs dont le parfum embauma toute la chambre. En souvenir de ce miracle, on appela désormais « viole di santa Fina » les fleurs qui parent au printemps les murailles de San Gimignano. Là ne s'arrêtèrent pas les prodiges qui accompagnèrent jusqu'à sa dernière demeure la fille des Ciardi. Pendant qu'on la transportait à l'église, un ange, dit-on, descendit du ciel et sonna les cloches du campanile, comme pour témoigner de la joie des créatures célestes, qui accueillaient parmi elles l'âme de Fina. Son corps fut exposé dans la cathédrale; le visage avait conservé sa beauté et respirait un calme surnaturel, uni à une expression de bonté que la mort n'avait pu effacer. Tandis que la foule se pressait avec admiration autour du lit funèbre, un enfant aveugle, en embrassant les pieds de la sainte, recouvra tout à coup la vue. En même temps Beldia, penchée sur sa fille d'adoption, pleurait en silence, lorsque Fina souleva sa main et la posa sur la main de sa nourrice, qui fut à l'instant guérie d'une douloureuse paralysie. Bien d'autres guérisons furent, dans la suite, attribuées à l'intercession de cette sainte de quinze ans.

Son tombeau devint le rendez-vous des affligés et des malades. Les riches offrandes qu'on y déposait furent employées, d'après une décision de la Commune, à la fondation d'un hôpital (1253). Peu à peu on rendit à la mémoire de Fina un véritable culte. Dès les premières années du XIVe siècle, un autel lui fut dédié dans la cathédrale et reçut ses reliques en 1325. Pendant la peste de 1478, son nom fut invoqué solennellement. Enfin Sixte IV, en 1481, donna à la dévotion populaire la sanction de l'autorité pontificale.

La ville de San Gimignano n'avait pas attendu que sa chère sainte fût canonisée pour l'entourer des magnificences de l'art renaissant. En 1465, le Conseil du peuple chargea Onofrio de lui faire construire dans la cathédrale une chapelle qui honorât à la fois la Commune et sa patronne : l'architecture fut confiée à Giuliano da Maïano[2]; Domenico Ghirlandaio

1. Cette planche se conserve dans la chapelle de l'hôpital dédié à sainte Fina.

2. Giuliano da Maiano arriva de Florence le 16 mai 1468, pour faire le dessin de la chapelle. Elle fut consacrée le 4 octobre 1488, par Nicolas, évêque de Pistoja. Deux

consentit à exécuter les peintures; enfin Benedetto da Maïano, frère de Giuliano, entreprit de sculpter le tabernacle qui domine l'autel. Sur le sol de la chapelle, les tuiles de Valence formèrent comme un riche tapis; deux rangées de stalles en marqueterie complétèrent la décoration de ce petit sanctuaire, où les artistes du xve siècle ont déployé tout ce qu'ils avaient de naïveté, de science et de grâce.

Le tabernacle de Benedetto da Maïano s'élève sous une arcade en forme d'alcôve, creusée dans la muraille, et entourée de deux rideaux en marbre blanc, dont les plis se modèlent avec souplesse et où circulent des arabesques d'or d'une rare élégance. Aux côtés de l'urne [1] qui contient les reliques de sainte Fina, deux anges, dans des niches, portent des candélabres et ont un genou en terre, par respect pour la jeune sainte dont ils gardent la tombe. Un peu plus haut, de gracieux bas-reliefs nous font voir sainte Fina étendue sur la planche qui lui servait de lit, les funérailles de cette douce et courageuse jeune fille et la résurrection d'un mort par son intervention. De chaque côté de ces bas-reliefs, deux autres niches abritent encore des anges, qui joignent les mains ou croisent les bras dans une fervente admiration. Au sommet du tabernacle, l'artiste a pour ainsi dire entr'ouvert les cieux et a représenté la Vierge à mi-corps avec l'enfant Jésus, protégeant tous deux de leurs tendres regards la dernière demeure de Fina. Il y a une grâce exquise dans l'attitude et dans les traits de cette sainte mère, qui soutient de la main droite l'un des pieds de son fils, pendant qu'elle pose la main gauche sur le beau corps nu du divin Enfant [2]. Des têtes de séraphins forment autour du groupe céleste une couronne aux côtés de laquelle voltigent deux anges en adoration. Benedetto da Maïano reçut plusieurs payements pour ces charmantes sculptures en 1490 et en 1493 [3].

Le monument élevé en l'honneur de saint Bartolo dans l'église de Saint-Augustin rappelle, pour la conception, le monument inspiré par sainte Fina; mais il a plus d'élégance encore, plus de grandeur et de variété. Benedetto da Maïano s'y est montré supérieur à lui-même; il a su mettre

grands pilastres corinthiens, aux cannelures dorées, soutiennent l'arcade qui commande l'entrée de cette chapelle. Plusieurs séraphins se montrent sur la corniche.

1. L'urne sculptée par Benedetto da Maïano a été remplacée par une urne en bois doré, d'un goût détestable.

2. Elle est vue de trois quarts à droite.

3. C'est encore à son ciseau qu'est dû, dans la nef gauche de la cathédrale, l'autel dédié à saint Gimignano. Le gradin ainsi que l'architrave, soutenue par deux colonnes cannelées, d'ordre corinthien, sont ornés de séraphins et de petits calices. Cet autel disparaît presque sous les inventions du faux goût moderne.

plus d'imagination dans l'ensemble, plus de grâce dans les détails. L'urne qui contient les reliques de saint Bartolo repose sur un socle orné de trois bas-reliefs : celui de gauche représente saint Bartolo assis pendant qu'on lave ses pieds envahis par la lèpre; celui du milieu nous fait assister à la mort de saint Bartolo; dans celui de droite, saint Bartolo dit la messe et chasse un démon du corps d'un possédé. On pourrait peut-être blâmer dans ces bas-reliefs des effets de perspective qui appartiennent au domaine exclusif de la peinture. L'inscription suivante est gravée sur l'urne : *Ossa divi Bartoli Geminianensis malorum geniorum fugatoris;* aux côtés de cette inscription, deux petits anges soutiennent une couronne et une palme, tandis que quatre séraphins volent dans les angles de l'urne.

Au-dessus de cette tombe, dont les ornements ne rappellent que l'immortalité, les statues de la Foi, de l'Espérance et de la Charité sont debout dans des niches et personnifient les vertus qui donnèrent à Bartolo, au milieu de ses nombreuses souffrances, tant de courage et de résignation [1]. L'enfant que la Charité allaite est d'une grande beauté. On ne peut pas non plus regarder sans en admirer la naïveté et la grâce les cinq têtes de chérubins sculptées sur la corniche. Ces créatures célestes servent de marchepied à la Vierge et à l'enfant Jésus, qui apparaissent dans un médaillon en haut-relief au sommet du monument et font

1. Élevé au milieu de l'opulence, Bartolo trompa les espérances mondaines de son père, Giovanni Buonpedoni, comte de Mucchio, en allant offrir les prémices de son zèle au cloître de San Vito, à Pise. Il remplissait avec ferveur tous les devoirs de la vie religieuse, s'occupant surtout des malades, quand un brillant mariage lui fut proposé. Il ne se laissa éblouir ni par la beauté, ni par la richesse, ni par la haute position sociale de la jeune fille qui souhaitait devenir sa femme. Quoiqu'il n'eût point encore fait de vœux monastiques, il refusa cette union, pour obéir à l'appel de Dieu lui-même. L'évêque de Volterra, ayant entendu vanter ses précoces vertus, le fit venir auprès de lui, lui conféra l'onction sacerdotale et le nomma chapelain de Peccioli. Bartolo y resta dix ans. Devenu curé de Picchena, il s'attacha, par la douce autorité de sa parole, les fidèles qui lui étaient confiés, gagna le cœur des pauvres par sa libéralité, ouvrit généreusement sa maison aux pèlerins. Il avait cinquante-deux ans, quand commencèrent les épreuves qui lui valurent le surnom de Job de la Toscane. La lèpre s'empara de lui, le tortura pendant vingt ans sans lasser sa patience, et lui fit même perdre la vue. Admis à l'hôpital des lépreux de Cellole, il remplit d'étonnement ses compagnons d'infortune par sa douceur envers la souffrance et par les ressources inépuisables de sa compassion. Leur reconnaissance et leur admiration les portèrent à nommer unanimement Bartolo directeur de la léproserie (1293). Il mourut à soixante-douze ans (12 décembre 1299), et fut enseveli, selon ses désirs, dans l'église de Saint-Augustin. Alexandre VI sanctionna un culte déjà ancien, lorsqu'il canonisa Bartolo (1498)

planer la protection divine sur les reliques de saint Bartolo. Les extrémités de la corniche supportent deux statues d'anges qui adorent le Sauveur enfant dans les bras de sa mère. Enfin, deux pilastres, où sont sculptés des candélabres d'une rare finesse, se dressent aux côtés de l'autel qu'abrite un pavillon de marbre décoré d'arabesques d'or. Ces sculptures furent terminées en 1494[1]. Elles firent grand honneur non-seulement au goût délicat de Benedetto da Maïano, mais au discernement d'Onofrio di Pietro, qui avait été chargé par le Conseil du peuple (28 mars 1488) de faire construire une chapelle « che fosse d'onore del beato Bartolo e del Chomune. »

Les habitants de San Gimignano éprouvèrent pour leur mandataire une telle reconnaissance, qu'après sa mort ils commandèrent son portrait à Benedetto da Maïano lui-même. Ce buste, sculpté avec une rare perfection, se trouve dans la sacristie de la cathédrale et porte cette inscription : *Onophrio Petri templi hujus reparatori grati cives pos.* Le visage, vu de face, est très-accentué, très-intelligent et très-vivant ; on lit dans ces traits énergiques et bons les qualités qui firent aimer Onofrio. Né d'une noble famille de San Gimignano en 1436, il remplit jeune encore plusieurs charges publiques. Ses compatriotes, « à cause de sa bonne foi éprouvée et de sa probité, » le donnèrent à la cathédrale comme fabricien à vie, sans lui adjoindre aucun collègue, quoique, d'après les statuts, les fabriciens dussent être au nombre de deux et renouvelés tous les ans. Le beau dans tous les genres sollicitait son esprit. Non-seulement il s'entoura d'artistes éminents, mais il étudia avec pénétration les auteurs anciens. Ses Commentaires sur Térence, Perse et Boëce, le firent nommer conservateur de la bibliothèque publique, léguée à la ville par le poëte Mattia Lupi. La charité, qui tenait aussi une grande place dans sa vie, le désigna comme directeur de l'hôpital de Sainte-Fina (1472), et lui valut le surnom de Père des pauvres. Il laissa ses biens à l'hôpital et à la cathédrale. Mort le 22 juin 1488, il ne put voir terminés les monuments dont il avait confié l'exécution à Benedetto da Maïano. Il avait pu du moins admirer, dans la chapelle de Sainte-Fina, les fresques de Domenico Ghirlandaio, le plus grand des artistes que San Gimignano ait dus à Florence.

La première œuvre de Ghirlandaio[2] à San Gimignano fut l'Annonciation qu'on voit dans l'oratoire dédié à saint Jean, à gauche de la

1. Jusqu'alors, le tombeau de saint Bartolo, visité par une foule toujours croissante, était resté au milieu de l'église de Saint-Augustin.

2. Né en 1449, il mourut en 1498.

cathédrale. L'ange Gabriel[1] s'avance vers Marie, en tenant un lis de la main gauche. Ses cheveux retombent en boucles blondes sur ses épaules. Il est vêtu d'une longue tunique jaune; ses grandes ailes rouges donnent à sa démarche de la noblesse et de la légèreté. En face de lui, la sainte Vierge[2] est à genoux, les mains jointes, devant un pupitre en bois blanc qui supporte des livres. Elle a interrompu ses lectures et ses méditations ; elle écoute en baissant les yeux le message de l'ange et se soumet avec humilité. Son costume se compose de la robe rouge et du manteau bleu traditionnels; un voile blanc couvre à demi le front et revient sur la poitrine. Cette figure, tout en rappelant les types réels que Ghirlandaio a si souvent reproduits, inspire le respect par la foi et par le calme divin qui sont répandus sur ses traits. La bouche est délicate, le nez fin; l'ensemble du visage, où se reflète la santé de l'âme et du corps, est empreint d'une souveraine pureté. Près de la Vierge, des fleurs s'épanouissent dans un vase. Derrière elle, on aperçoit sa chambre, revêtue de briques extérieurement; à travers la porte, on entrevoit un lit rouge avec des rideaux blancs. L'Annonciation a lieu sur une terrasse d'où la vue embrasse une riante campagne : çà et là s'élèvent des cyprès dont la silhouette sombre se détache sur le bleu du ciel, et fait admirablement valoir la verdure claire des prairies. A l'horizon se dressent des montagnes couvertes d'une fraîche végétation. La nature est aussi sereine que la scène à laquelle elle semble s'unir. Cette fresque magistrale et gracieuse, où l'on assiste au plus auguste des mystères et où l'on respire, pour ainsi dire, le parfum des fleurs, porte l'inscription suivante : *Hoc opus fieri fecit Julianus quondam Martini Cetti de Sancto Geminiano* MCCCCLXXXII[3].

Les fresques relatives à sainte Fina sont postérieures à l'Annonciation et révèlent de grands progrès. Elles furent probablement exécutées en 1487, car Ghirlandaio y fut aidé par Sebastiano Mainardi, dont la présence à San Gimignano à cette époque est attestée par les peintures qu'il exécuta dans l'église de Saint-Augustin et qui portent la date de 1487. Le disciple peignit dans la chapelle de Sainte-Fina les figures accessoires de la voûte[4]; mais Ghirlandaio se réserva les deux sujets princi-

1. Il est vu de profil à droite.

2. Vue de trois quarts à gauche.

3. Julien Cetti est le fondateur de la chapelle construite en l'honneur de l'Annonciation dans l'oratoire de Saint-Jean. Cet oratoire occupe une partie du petit cloître qui se prolongeait jadis jusqu'à l'ancien cimetière de la cathédrale, et qui a disparu dans les agrandissements de l'église au XVe siècle.

4. Voir dans le présent volume, page 34, ce que nous avons dit de ces peintures.

paux : on peut dire qu'il y mit tout son cœur, et que si jamais il ne montra plus de science, jamais aussi il ne donna à ses figures autant de simplicité, de candeur et d'élévation morale.

La fresque de droite représente le pape saint Grégoire annonçant à la jeune sainte sa mort prochaine, c'est-à-dire la fin de ses souffrances. Il apparaît à gauche au milieu de six têtes de chérubins. Sainte Fina, à droite, est couchée sur la planche qui lui servit de lit pendant cinq ans : elle regarde devant elle avec une douce confiance, et appuie sa tête sur les genoux de l'une des deux femmes qui sont assises à son chevet. Ces deux femmes, coiffées de voiles blancs, sont sans doute Beldia, sa nourrice, et la pieuse dame Bonaventura, qui se consacra aussi à la pauvre orpheline. L'une des compagnes de Fina contemple avec stupéfaction l'apparition miraculeuse, tandis que l'autre est absorbée par les soins qu'elle donne à l'humble malade. Ce sont là deux portraits pleins de vie, mais empreints d'une noblesse réelle ; ces femmes n'ont plus la beauté de la jeunesse, mais elles se font aimer par le rayonnement de la bonté qui éclaire leurs traits. Quant à la figure de sainte Fina, elle est tout idéale. Le corps est frêle, amaigri ; la vie est prête à s'en échapper. Mais l'âme resplendit encore sur le visage, où la pureté, la patience, une invincible résignation, un amour de Dieu à toute épreuve, ont laissé comme un ineffaçable reflet. La sainte fixe les yeux sur saint Grégoire avec extase ; au seuil de l'éternité, elle semble oublier tous ses maux. On se rappelle, en la regardant, que, selon l'expression de Plutarque, « le corps est l'instrument de l'âme, et l'âme est l'instrument de Dieu ; » et en voyant les deux anges qui, dans la partie supérieure de la fresque, portent Fina vers la patrie des saints, on se souvient également du mot de Platon : « nous sommes une plante du ciel et non de la terre. » L'impression profonde que produit cette peinture n'est pas compromise par des accessoires superflus. La chambre de Fina est austère comme sa vie. Près du lit se trouve une table avec deux grenades. A gauche, à travers une fenêtre, on distingue un coin de paysage ; à droite s'ouvre une autre fenêtre qui donne sur la campagne : douce vision qui consolait la malade et qui aidait son âme à s'élever vers les choses invisibles. Tout cela est indiqué discrètement et pour ainsi dire à demi-mot.

En face de l'apparition de saint Grégoire, Ghirlandaio a peint, de l'autre côté de la chapelle, les funérailles de sainte Fina [1]. Elle est couchée [2] sur un lit mortuaire que recouvre une draperie violette à ramages d'or.

1. Cette fresque a été gravée au trait dans la *Storia della pittura* de Rosini.

2. Elle est vue de profil à droite.

Son corps est mince et presque immatériel. La robe rouge dégage le cou dont l'élégance est incomparable. Il y a aussi une grande finesse et une grande distinction dans les lignes de la bouche et du nez. La tête virginale de Fina, entourée d'une auréole d'or, repose sur un coussin vert, où se répandent ses longs cheveux blonds. Elle semble endormie plutôt que morte, car son visage doux et reposé n'a pas encore perdu complétement ses délicates couleurs, et ses yeux fermés conservent leur expression de bonté. La tendresse de l'âme envolée a survécu dans sa fragile enveloppe aux atteintes de la mort : la main droite de la jeune sainte, suivant la légende que nous avons rappelée, s'est en effet levée miraculeusement et s'est posée sur la main de Beldia, sa nourrice, pour la guérir d'une paralysie. Cette pauvre femme, si touchante dans sa douleur, est debout, en face de nous, derrière le lit qui cache la partie inférieure de son corps[1]. Elle est vêtue d'une robe noire; un voile blanc couvre sa tête et cache presque tout le front. Ses mains touchent avec vénération sainte Fina, vers laquelle elle s'incline. La future patronne de San Gimignano fait sentir aussi sa puissance bienfaisante à un enfant de chœur aveugle, qui est placé du même côté que Beldia, et qui recouvre la vue en baisant un pied de la sainte; les yeux de cet enfant sont baissés avec foi et avec humilité[2]. Derrière la tête de Fina, un évêque, coiffé de sa mitre, vêtu d'une aube blanche et d'une chape rouge brodée d'or, tient dans ses mains un livre où il lit avec ferveur l'office des morts. Son visage, maigre et sans barbe, est aussi vénérable que beau. Quelques mèches de cheveux blancs passent sous la mitre. Les bords de la chape sont soulevés par deux clercs en surplis blancs, debout à ses côtés : celui qui occupe le premier plan[3] regarde la sainte avec extase en levant la main droite, tandis que son compagnon[4] fixe les yeux sur le livre de l'évêque. Entre le prélat et le clerc qui est à sa droite, apparaît une jeune tête, absorbée dans une admiration naïve. La composition se termine à gauche par un petit enfant de chœur qui porte un encensoir, et que dominent deux têtes d'adolescents. Entre l'acolyte, qui se trouve à la gauche de l'évêque, et Beldia, remarquons encore trois beaux enfants de chœur : le plus âgé lève vers le ciel des yeux émus. Des deux autres, l'un[5] contemple la sainte avec une gravité can-

1. Son visage se présente de trois quarts, à gauche, presque de face.
2. Il est vu de trois quarts à droite.
3. Il est vu de trois quarts à droite.
4. Il est vu de trois quarts à gauche.
5. Vu presque de face.

dide et attendrie, tandis que son voisin [1] est absorbé dans ses réflexions. Examinons maintenant le groupe de personnages que Ghirlandaio a placé à la droite de sa composition. Aux trois enfants que nous venons d'admirer correspondent trois jeunes gens : l'un d'eux abaisse ses regards vers sainte Fina, les autres causent. Au pied du lit, cinq enfants de chœur portent des cierges et une longue croix sous laquelle flotte une bannière. Derrière eux se tiennent deux adolescents et trois hommes âgés, qui semblent énumérer les vertus de la sainte. Le vieillard aux cheveux blancs [2] a une expression profondément religieuse. Ces trois derniers personnages, d'une vérité parfaite, ont certainement vécu ; ce sont des contemporains du peintre ; mais Ghirlandaio a relevé, par une dignité sans excès, les côtés vulgaires de leur physionomie. L'austérité de leurs traits fait ressortir la grâce des enfants choisis tout exprès pour servir de cortége à sainte Fina. — Derrière Beldia on aperçoit un petit autel avec un crucifix, et deux flambeaux garnis de cierges. Cet autel s'élève dans une sorte d'hémicycle que commandent, de chaque côté, deux pilastres cannelés. A droite on reconnaît trois tours carrées appartenant à la ville de San Gimignano ; ces tours sont environnées de quelques arbres. A gauche se dressent, du milieu des jardins, quatre autres tours d'inégale hauteur, et une église avec son campanile, dont la cloche est tirée à l'aide d'une corde par un ange lancé dans les airs.

Cette fresque, bien conservée [3], est d'une charmante couleur, et rappelle, pour la composition, la Mort de saint François, peinte à Florence, par Ghirlandaio, dans l'église de la Trinité en 1485. Mais il y a dans les Funérailles de sainte Fina des notes plus tendres ; les types, tout aussi vrais, sont plus suaves et plus beaux ; les enfants, sans être moins naïfs ni moins naturels, prennent une part plus directe à l'action ; on sent qu'ils admirent et qu'ils vénèrent de tout leur cœur la sainte dont l'âge se rapproche de l'âge qu'ils ont eux-mêmes. Ghirlandaio semble avoir éprouvé l'amour des habitants de San Gimignano pour leur petite patronne et s'être plu à l'entourer des âmes les plus candides. S'il a imité scrupuleusement la nature en peignant les personnages qui assistent à ces touchantes funérailles, il n'a consulté que son imagination attendrie en représentant sainte Fina, dont la beauté est impersonnelle et ne

1. Vu de profil à droite.

2. Vu de trois quarts à droite.

3. Il y a eu quelques légères retouches dans les vêtements. La restauration a été très-habile et très-discrète.

relève que de l'idéal. Cette figure est bien l'image de ces vierges « qui « ont en la chair quelque chose qui n'est point de la chair, quelque « chose qui tient de l'ange plutôt que de l'homme... » Elle resplendit de cette belle « lumière de virginité,..... de cette virginité spirituelle et in- « térieure qui se peint elle-même sur le corps comme le soleil dans « une nuée [1]. »

Domenico Ghirlandaio est le dernier des grands artistes florentins qui aient travaillé à San Gimignano; il ferme la période de la renaissance dans cette ville qui, de jour en jour, devenait plus pauvre et s'effaçait davantage devant la capitale de la Toscane.



Arrivés au point culminant qu'atteignit l'art à San Gimignano, nous pouvons embrasser d'un coup d'œil l'ensemble des monuments légués à notre admiration par le moyen âge et par la renaissance, comme au sommet d'une montagne on regarde les vallées qu'on a parcourues, les sentiers qu'on a gravis pas à pas.

Ce qui frappe surtout, au premier aspect, ce sont les monuments d'un passé lointain, les palais qui ressemblent à des forteresses, les habitations sévères des particuliers, les nombreuses tours carrées qui ont l'air de sentinelles immobiles. Tous ces vieux édifices, dans lesquels l'élégance s'unit à un caractère belliqueux, résument plusieurs siècles d'agitations violentes, de luttes sans trêve, et nous initient à la vie que menaient, au moyen âge, les petites villes italiennes. Étudier San Gimignano, c'est étudier les républiques qui l'entouraient; seulement, à San Gimignano, on touche du doigt, pour ainsi dire, les événements, parce que cette ville n'a rien perdu de son ancienne physionomie, et qu'on reconnaît, dans les maisons qui bordent ses rues escarpées et ses places publiques, les témoins des discordes civiles dont les vers indignés de Dante nous ont apporté l'écho :

> Ahi serva Italia, di dolore ostello,
>
> . . . .
>
> (*Purg.*, VI, 76-86 [2].)

1. Bossuet.

2. « Ah! Italie esclave, séjour de douleur, les hommes ne peuvent vivre chez toi sans guerre, et ceux-là que renferment même muraille et même fossé se dévorent les

Si le moyen âge, à San Gimignano, nous apparaît principalement dans les œuvres des architectes, la renaissance se manifeste surtout par les peintures et les sculptures qui ornent les palais et les églises et qui nous élèvent au-dessus des orages de la vie politique. La ville de San Gimignano prit part, nous l'avons vu, au mouvement général qui entraînait partout les esprits vers le beau. Cependant, quoique le goût des arts fût très-vif, quoique les particuliers rivalisassent avec la Commune pour embellir les édifices publics et les sanctuaires, il ne se fonda chez elle aucune école. Elle a dû ses principales œuvres d'art à Sienne et à Florence.

Ce fut Sienne, la ville la plus voisine et l'amie la plus sûre, qui lui envoya la première ses peintres célèbres. Lippo Memmi dans le palais public; Bartolo di maestro Fredi, Berna et Taddeo Bartoli dans la cathédrale, développèrent avec succès les traditions inaugurées par Duccio, agrandies par Simone di Martino et dominées par l'influence de Giotto, qui s'étendait alors sur toutes les écoles de l'Italie. Le caractère général des peintures exécutées par les maîtres siennois est la douceur, la facilité, l'abondance, un coloris vif et limpide, un sentiment religieux dont l'austérité est tempérée par la grâce. Ces qualités, il est vrai, sont obscurcies quelquefois par l'inexpérience et par une certaine gaucherie. Il y a d'ailleurs de grandes différences entre les mérites relatifs des artistes siennois que nous avons nommés. Lippo Memmi, dans sa fresque imposante, s'est trop souvenu de son beau-frère et n'a pas été assez indépendant. Si Bartolo di maestro Fredi a mis dans ses figures une fougue qui nous a rappelé sa participation aux guerres civiles de sa patrie, Berna s'est distingué non-seulement par une science plus exacte, mais par le calme et par la pureté de ses types. Plus ambitieux dans ses efforts, Taddeo Bartoli a voulu nous transporter vers les régions presque inaccessibles qu'il avait entrevues à Pise dans les fresques du Campo-Santo: il a peint à son tour le Paradis et l'Enfer; mais dans cette tentative il est resté bien inférieur à Orcagna. Taddeo Bartoli nous a paru, au contraire, demeurer dans sa voie naturelle en peignant les douze apôtres, qui gardent avec tant de bienveillance et d'autorité l'accès de la cathédrale. Indépendamment de sa valeur intrinsèque, la peinture siennoise à San Gimignano se recommande par son importance dans l'histoire de l'art: la fresque du palais public est la plus considérable qu'ait produite le pinceau de Lippo Memmi, et les œuvres de Berna, qui mourut très-

uns les autres. Cherche, malheureuse, autour de tes rivages, et puis regarde dans ton sein si une seule partie de toi-même jouit de la paix. »

jeune, sont extrêmement rares. — Les habitants de San Gimignano, qui avaient d'abord tourné leurs regards vers Sienne, les dirigèrent bientôt exclusivement sur Florence. La multiplicité des relations commerciales et politiques, la communauté des intérêts, la soumission de la Commune à la Seigneurie, tout concourut à installer les artistes florentins à San Gimignano. Leurs œuvres, pleines d'élévation et de grâce, furent pour ce petit peuple dont le cœur fut grand une compensation à la perte de l'indépendance, et secondèrent la piété publique dans ses aspirations les plus généreuses. Après la peste de 1464, Benozzo Gozzoli fut admirablement choisi pour glorifier le saint à l'intervention de qui l'on attribuait la disparition du fléau. Ce fut surtout dans les fresques relatives à saint Augustin que Benozzo déploya toutes les ressources de son talent, quelquefois trop facile. Un peu plus tard, Benedetto da Maïano et Domenico Ghirlandaio représentèrent, dans la patrie de sainte Fina et de saint Bartolo, l'âge d'or de l'art florentin. Avec Benedetto da Maïano, le marbre acquiert une souplesse inconnue et se prête, dans les statues, dans les bas-reliefs, dans les ornements, à toutes les nuances de la grâce, à toutes les délicatesses de la pensée. Tout en accordant à ce charmant artiste les éloges qui lui sont dus, il faut cependant faire quelques réserves. On peut, au contraire, s'abandonner sans restrictions, sans arrière-pensée, au sentiment d'admiration qu'inspirent les fraîches images peintes par Ghirlandaio dans la chapelle de Sainte-Fina. Jamais ce grand artiste n'a été plus heureusement inspiré. Peut-on rêver une figure plus modeste, plus chaste, plus saintement joyeuse que celle de Fina apprenant de saint Grégoire le jour et l'heure de sa mort? Quoi de plus calme et de plus pur que le visage de la jeune sainte couchée sur son lit funèbre, où elle semble dormir dans une paix divine, et d'où elle étend sa main pour guérir sa nourrice, tandis que les anges sonnent eux-mêmes les cloches de la cathédrale? Que de piété, que d'émotion dans l'évêque qui lit les dernières prières, dans ces prêtres, ces diacres, ces enfants de chœur et ces personnages de tout âge qui éprouvent et manifestent, chacun à leur manière, les mêmes sentiments de regret et d'admiration! Quelle limpidité dans ce ciel qui, par sa lumière transparente, s'associe à la glorification de Fina! Avec quelle noblesse apparaissent, aux côtés du temple devant lequel est placé le corps de la sainte, les tours de San Gimignano! Il semble que le peintre, en les évoquant, n'ait pas voulu que les monuments de la ville restassent étrangers aux funérailles de cette sainte si douce et si bonne!..... La *Mort de sainte Fina* mériterait à elle seule un voyage à San Gimignano. Cette fresque pourrait fournir aux artistes d'utiles leçons : ils verraient comment l'étude de la nature

doit servir de principe à leurs créations, et comment aussi le sentiment intérieur et les émotions de l'âme doivent transfigurer et ennoblir la réalité. Ils reconnaîtraient par quelle patiente étude les artistes de la renaissance arrivaient à revêtir leurs idées de formes pures, et avec quelle foi, quelle sincérité ces vaillants esprits se mettaient au travail, ne négligeant aucune partie de leur tâche et faisant concourir les détails, avec un goût exquis, à l'impression générale. Une visite à la ville si pittoresque de San Gimignano n'est donc pas seulement une excursion à travers le moyen âge et la renaissance ; c'est un pèlerinage qui peut être, dans le présent, fécond en enseignements et en conseils.

GUSTAVE GRUYER.





LES ROSES D'ANTAN[1]

PAR ANDRÉ LEMOYNE

EAUX-FORTES DE DELAUNAY, J. LAURENS ET MÉRY



L'AN dernier, M. Georges Lafenestre appréciait ici même[2] très-finement la valeur artistique et l'originalité littéraire du volume des *Charmeuses* publié par l'auteur, M. André Lemoyne, avec le concours de trois aqua-fortistes : MM. de Bellée, Feyen-Perrin et Leconte. Le franc succès de ce livre a encouragé M. Lemoyne, car, après s'être associé à trois autres artistes: MM. Delaunay, J. Laurens et Méry, il vient de donner dans les mêmes conditions heureuses le recueil des *Roses d'Antan*, publié en 1865 et couronné à cette époque par l'Académie française.

Comme les poëmes des *Charmeuses*, les principales pièces des *Roses d'Antan* sont conçues de façon à inspirer aux peintres le désir de lutter de netteté, de grâce et de couleur avec le poëte. Les unes, — *Chemin perdu, Paysage d'hiver, Fleurs des eaux*, — se composent de purs paysages où la profondeur silencieuse des bois, la morne tristesse des plaines détrempées par les pluies hivernales, la fraîcheur des rives herbeuses et des eaux courantes sont rendues avec un naturel, une solidité et une sobriété qui rappellent les maîtres hollandais. D'autres, et notamment les pièces de *Novembre, Où sont-ils? Vieille guitare, Dernière étape*, etc., traduisent de délicates impressions ressenties à l'occasion de la nature, et par leur caractère rêveur et moins nettement défini semblent donner plus de liberté à l'interprétation de l'aqua-fortiste. Les dernières enfin placent au premier plan la figure humaine et n'accordent plus à la partie descriptive que la valeur d'un fond lumineux et largement dessiné; parmi celles-ci on doit signaler *la Fée des pleurs, Renoncement, l'Hôtellerie de Saint-Hubert*, et surtout *Une larme de Dante*, la plus belle page du volume.

Ces trois principaux caractères de l'œuvre de M. Lemoyne se retrouvent à des de-

1. Un volume. — Firmin Didot.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 2e période, page 195.

grés différents dans les eaux-fortes de MM. Delaunay, Méry et J. Laurens; néanmoins les cinq planches du recueil montrent que les artistes ont été particulièrement tentés par la reproduction de la nature inanimée. Dans une seule eau-forte, la première, la figure humaine joue un rôle, et encore ne semble-t-elle y entrer que pour faire valoir l'effet d'un rayon de soleil filtré parmi des feuillages et tombant sur les plis d'un vêtement. Le talent distingué de M. Delaunay paraît être plus à l'aise dans la planche du *Chemin perdu,* lorsqu'il reproduit les jeux de la lumière, tamisée à travers une voûte d'arbres ombrageant un tapis de broussailles rampantes. Là où il se révèle surtout avec ses meilleures qualités, c'est dans l'eau-forte de l'*Hôtellerie de Saint-Hubert.* Il y a un vif sentiment de la poésie forestière et une grande sincérité d'exécution dans les eaux dormantes du premier plan, dans le fouillis de branches, parmi lesquelles l'air court librement, et dans cette lumineuse éclaircie au fond de laquelle l'auberge lointaine et abandonnée berce au vent son enseigne devenue inutile.

Malgré de sérieuses qualités d'exécution, l'effet général de la planche de M. Méry n'est pas aussi heureux. On désirerait plus de profondeur dans la perspective des derniers plans, plus de variété dans le dessin des façades que viennent raser les hirondelles; moins de froideur et plus de mélancolie dans l'ensemble. — Le paysage de M. J. Laurens est largement et franchement exécuté; la lumière y papillote cependant un peu trop, et si les touffes des plantes aquatiques sont habilement traitées, il n'en est pas de même de l'eau, dont la place est indiquée à peine.

En résumé, ces cinq eaux-fortes rendent d'une façon très-intéressante certains aspects du talent original de M. Lemoyne, et je ne puis, en terminant, exprimer qu'un regret, c'est qu'aucun des trois artistes n'ait cherché à illustrer la pièce si émue et si élevée, intitulée *Une larme de Dante.* Il y avait cependant là de quoi tenter un peintre : — l'austère figure d'Alighieri à une étroite et haute fenêtre de la rue du Fouarre, le soleil se couchant dans les brumes de la Seine mélancolique, et tout au fond les dentelures des toits aigus, des tours et des clochers du vieux Paris. — L'interprétation de ce poëme saisissant eût dignement complété l'illustration du beau livre de M. André Lemoyne.

ANDRÉ THEURIET.



ADAM KRAFFT ET SON ÉCOLE[1]


ous aimons ces publications écloses sur le sol même qu'elles illustrent et en quelque sorte sous le propre toit du maître dont elles ressuscitent et fécondent l'œuvre. Elles possèdent, ce nous semble, une vie plus saine et plus vigoureuse que celles qui naissent à l'étranger, et elles forment à quelques siècles de distance l'écho profond et fidèle d'une époque dont les coryphées sont les ancêtres et les compatriotes de leurs auteurs.

C'est donc avec joie que nous avons vu un enfant de Nuremberg, un professeur distingué de son école des arts industriels, M. Wanderer, composer et publier, dans la ville même où florissait Adam Krafft, la monographie dont nous avons à rendre compte. Respirant le même air, vivant dans le même milieu, il a pu mieux s'assimiler le génie de son héros, comprendre toutes les influences latentes qui ont fait ou modifié son caractère, se personnifier avec lui, et, en joignant les avantages de cette fréquentation continue et multiple à ceux non moins précieux d'un talent remarquable de dessinateur, il est arrivé à élever un monument splendide. Son travail est digne de l'artiste qu'il glorifie, et celui-ci à son tour est digne de l'honneur que lui a fait son jeune compatriote.

A la fois sculpteur et architecte, Adam Krafft est une de ces puissantes personnalités qui surgissent à Nuremberg sur la limite du moyen âge et de la Renaissance et qui possèdent, avec toute la naïveté et toute la séve populaire de la première de ces époques, la liberté d'expression et la connaissance des procédés matériels qui caractérisent la seconde; son cœur déborde dans les compositions simples et calmes telles que le *Chemin de la Croix;* dans des morceaux mouvementés et brillants comme le *Couronnement de la Vierge,* son imagination menace de rompre tous les freins, et, quelque soit l'élan de sa pensée, sa main sait la fixer dans la pierre, qu'elle taille et pétrit comme de la cire molle. Avec le sculpteur en bois Veit Stoss, avec le fondeur Pierre Vischer, il forme cette trinité vraiment unique qui à la même époque, dans la même ville, illumine les trois faces de la plastique; il prend rang entre les deux, avant Stoss encore trop imbu des traditions gothiques et des types de l'école de Franconie, après Vischer, qui allie la grâce riante de la Renaissance à cette intimité de sentiment, à cet esprit de réalisme qui sont l'essence de l'art allemand; je n'ai jamais

1. 1 vol. in-folio avec texte français, anglais, allemand, et avec 60 planches dessinées sur bois, par M. F. Wanderer, professeur à l'école des Arts industriels. Nuremberg, Schrag. Paris, à la librairie Franck, 67, rue Richelieu.

pu regarder sans une profonde émotion les enfants jouant, de son Tombeau de S. Sébald ; le charme et le naturel de cet âge y sont saisis sur le vif et coulés dans un métal impérissable. Aujourd'hui encore après trois siècles et demi, cette triple illustration de la sculpture de Nuremberg subsiste, et Krafft partage avec ses deux rivaux le tribut d'admiration que lui payent tous les connaisseurs et tous les touristes; son *Monument de Schreyer* décore l'extérieur de l'église Saint-Sébald dont le chef-d'œuvre de Vischer décore l'intérieur; son *Tabernacle* fait avec la *Salutation angélique* de Stoss l'ornement de l'église Saint-Laurent, et dans maint autre endroit de la ville ces trois grands génies marchent de pair en se tenant par la main.

De la vie de Krafft nous savons peu de chose, moins encore que de celle de Vischer



BAS-RELIEF DE LA MAISON DE PESAGE, PAR ADAM KRAFFT.

et de Stoss, et son dernier biographe n'a pas réussi à dissiper les ténèbres qui l'environnent. Il ignore aussi bien que ses prédécesseurs le lieu et la date de la naissance du maître, et s'il est d'accord avec eux pour présumer qu'il est un enfant de Nuremberg, il s'écarte au contraire de la croyance généralement reçue (1430) au sujet de l'époque où il est né; il prétend que c'est entre 1450 et 1460 seulement, et il appuie son opinion des deux arguments suivants : le portrait que Krafft a fait de lui-même dans le soubassement du tabernacle de Saint-Laurent représente un homme de quarante-cinq à cinquante ans, et d'un autre côté la vigueur et l'originalité des travaux faits peu de temps avant sa fin ne permettent pas de croire qu'il les ait exécutés dans un âge avancé. Admettons donc avec M. Wanderer qu'au moment de sa mort, en 1507, Krafft comptait une cinquantaine d'années. Nous n'essayerons pas plus que lui de deviner où Krafft a

été en apprentissage et quand il a commencé à travailler; la chronique est muette sur ces deux questions. La position et la fortune du maître nous sont également inconnues; un document de 1510 rapportant que sa veuve fut forcée d'abandonner en payement aux créanciers de son mari la maison qu'il lui avait laissée permet de croire que les affaires du défunt ne se trouvaient pas dans l'état le plus prospère.

L'œuvre de Krafft est mieux connu que sa vie; mais sa description ne saurait trouver placer ici, et nos lecteurs voudront bien se contenter d'une rapide esquisse, qui est notre ouvrage, et de gravures, malheureusement trop petites. qui sont celui de M. Wanderer. Cet œuvre est vaste et relativement bien conservé; il nous offre des bas-reliefs et des sculptures en ronde-bosse, des figures et des ornements, des sujets

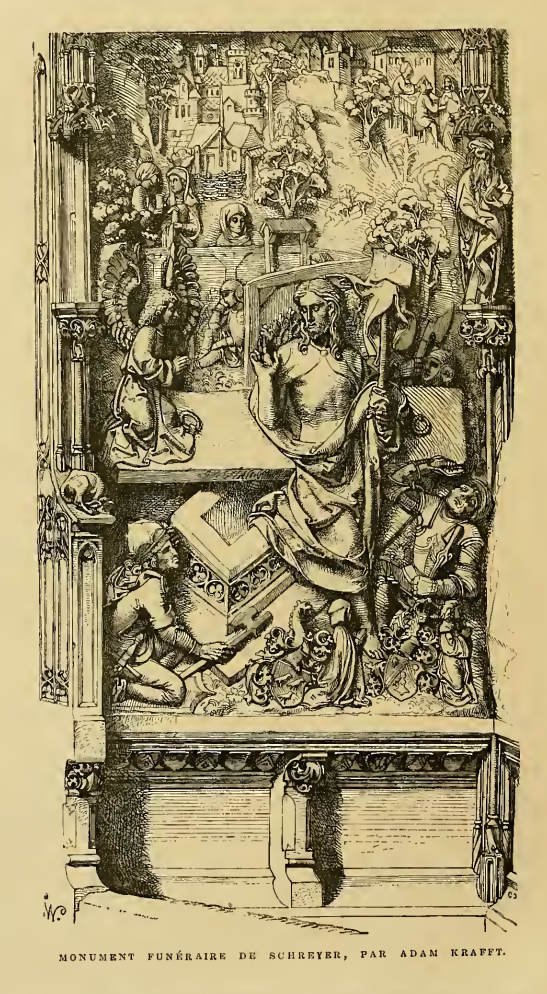


FRAGMENT DE LA SIXIÈME STATION DU CHEMIN DE LA CROIX, PAR ADAM KRAFFT.

religieux, surtout empruntés à l'histoire de la Vierge et de la Passion, et une petite composition profane, le bas-relief de la Maison de Pesage (voir la gravure). Il paraît resserré entre les années 1490 et 1507, et concentré dans Nuremberg et dans ses environs. L'activité et la patience dont il témoigne tiennent toutes deux du prodige. On ne peut comprendre comment dans cet espace si court de dix-sept ans l'artiste a pu exécuter des travaux si nombreux et si finis.

Cette brillante carrière s'ouvre par le *Chemin de la Croix* (1490) qui fait aujourd'hui encore l'ornement de la route conduisant de la *Maison de Pilate* (au baron d'Aufsess) au célèbre cimetière Saint-Jean, et qui nous dispose encore au recueillement : à des intervalles correspondant aux stations faites par le Christ pendant son trajet du prétoire au Calvaire, et mesurées à Jérusalem même par le fondateur du *Chemin*, par Martin Ketzel, s'élèvent les six premiers bas-reliefs; dans la partie du cimetière appelée Golgotha, les trois crucifix avec le Christ et les deux Larrons, et un peu plus loin le septième bas-relief, le Christ pleuré par les saintes femmes. Ils for-

ment un drame en huit actes, d'un intérêt toujours croissant, un peu monotone au commencement, sublime et déchirant à la fin. Avec ses lignes sobres et régulières,



MONUMENT FUNÉRAIRE DE SCHREYER, PAR ADAM KRAFFT.

avec ses figures trapues et vulgaires Krafft a fait pleurer les fervents croyants d'alors, il les a entraînés par l'éloquence de son langage populaire et évangélique; par sa sim-

plicité et par son émotion si bien sentie il subjugue jusqu'aux sceptiques de notre siècle. Au point de vue de l'art aussi le *Chemin de la Croix* est parfait : il montre le

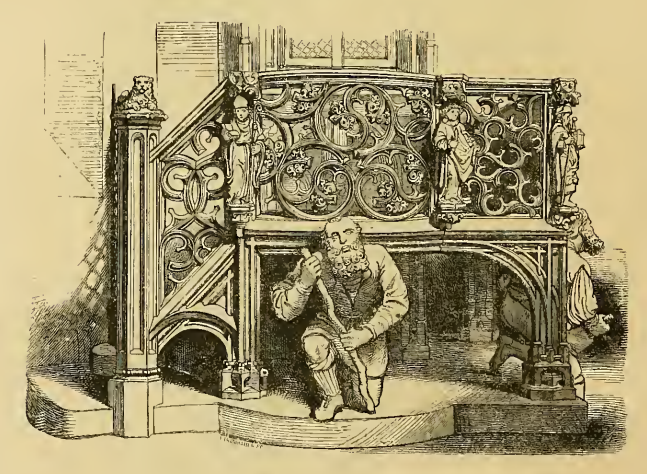


MONUMENT FUNÉRAIRE DE SCHREYER, PAR ADAM KRAFFT.

respect des règles générales de la sculpture que Krafft a plus tard sacrifiées à la recherche des effets propres à la peinture, et l'intelligence des lois particulières au bas-relief ; dans

quelques ouvrages postérieurs, assez secondaires seulement, l'artiste a conservé cette première manière qui aux yeux de juges sévères est sa meilleure. — La gravure placée à la page 187 reproduit un fragment de la sixième station : un des bourreaux relève par les cheveux le Christ affaissé sous le poids de son fardeau et de sa douleur.

Dans le vaste monument funéraire de Schreyer, dont nos bois représentent les ailes, Krafft s'est plu à multiplier les détails, à compliquer la composition (le compartiment central seul renferme une cinquantaine de figures, de dimensions inégales et en outre une foule d'arbres, d'édifices, etc.) et à faire jaillir sa puissance dramatique à travers tous ces obstacles. A mon avis le Monument de Schreyer et les autres ouvrages dont il est le type ne répondent pas aux exigences qu'on est en droit d'adresser à leur auteur, en prenant pour terme de comparaison le *Chemin de la Croix,* les *Tabernacles,* les *Vierges,* et ils représentent le côté le moins heureux de son talent.



SOUBASSEMENT DU TABERNACLE DE L'ÉGLISE SAINT-LAURENT.

Dans le Tabernacle de l'église Saint-Laurent (1493-1500) Krafft se montre à nous sous un jour nouveau, aux prises avec l'architecture et la décoration. Il y sait réduire les plus belles créations plastiques au rôle de simples ornements, sans diminuer leur importance, et il les dispose avec un ordre admirable dans cette flèche si hardie, qui ne mesure pas moins de 64 pieds. Quelle fantaisie exubérante n'y déploie-t-il pas, quelles ressources, quelle impatience de l'uniformité et de l'équilibre, et en même temps quelle abnégation ! Sculpteur de figures, avant tout et par-dessus tout il y subordonne les figures à l'ensemble, relègue les saints dans leurs niches, et ne se juge digne, lui et ses deux compagnons, que de servir de support à l'édifice. (La figure ci-jointe représente la partie inférieure du tabernacle et l'aîné des compagnons de Krafft.)

Autour de ce grand chef-d'œuvre se groupent une douzaine d'autres productions

analogues, disséminées dans les environs de Nuremberg (Église du couvent de Heilsbron, églises paroissiales de Schwabach, de Kalkreuth, de Katzwang, de Saint-Michel à Fürth, etc.). Elles développent ou simplifient les principes contenus dans le Tabernacle de Saint-Laurent, tout en offrant une grande variété, et des formes neuves et originales. Je ne les ai pas vues, et je crois que l'ouvrage de M. Wanderer les révélera encore à bien d'autres qu'à moi, et les tirera d'un oubli injuste.

On pourrait établir dans l'œuvre de Krafft une quatrième catégorie de travaux, celle de ces monuments funéraires qui représentent la Vierge. Qu'elles sonnent joyeusement ces fanfares éclatantes par lesquelles il célèbre la Reine des cieux, comme elles nous ravissent de terre sur les ailes de l'enthousiasme! Elles s'échappent d'une poitrine large et puissante et montent vers des régions dans lesquelles les joies de ce monde ne seront pas défendues. Ainsi l'entend Krafft, et l'ascétisme n'est pas son affaire, du moins pas pour longtemps. Dans ces pages brillantes tout est mouvement et couleur, et l'élan de la poésie lyrique vivifie ce luxe pittoresque emprunté à la peinture. Tels sont les monuments Rebeck, Landauer et surtout Pergenstorffer.

C'est cette existence si bien remplie que nous expose la publication de M. Wanderer, et de même que pour nous Krafft est plutôt dans ses œuvres, qui sont parvenues jusqu'à nous, que dans sa vie et sa personnalité, qui nous sont inconnues, de même M. Wanderer, qui est peintre et non historien, s'est attaché à l'interpréter par le crayon plus que par la parole. Il s'est contenté de discuter l'authenticité de quelques ouvrages contestés, de rechercher et d'expliquer les procédés techniques du maître, de communiquer quelques documents d'archives, puis, en vrai artiste, il s'est hâté de jeter la plume. Il n'a regardé le texte que comme l'accessoire, et trop confiant dans ses propres forces il a cru pouvoir se passer du concours d'un écrivain ou d'un historien de profession. En cela il a eu doublement tort, et nous regrettons vivement que le projet primitif qui confiait cette partie du travail à un savant éminent, à M. d'Eye, conservateur du *Musée germanique,* n'ait pas eu de suite; l'ensemble y aurait gagné en ampleur et en autorité. Espérons que M. d'Eye publiera séparément le fruit de ses longues et consciencieuses études sur Adam Krafft, et que notre maître après s'être vu ériger par M. Wanderer un si beau monument artistique recevra comme pendant un monument littéraire non moins imposant.

Toute la partie artistique du travail de M. Wanderer mérite au contraire les plus grands éloges. Ses planches approchent de la perfection, qu'on les considère comme reproductions, ou comme créations originales. Il a étudié Krafft pendant de longues années, et, favorisé par toutes ces circonstances dont nous parlions en commençant, il a réussi à s'assimiler son style et sa manière de faire : il a rendu avec calme et dignité le *Chemin de la Croix,* il est devenu ample et majestueux dans les Tabernacles, chaud et mouvementé dans les scènes dramatiques ou dans les hymnes à la Vierge. Au besoin il a su fouiller et charger sa planche, se plaire dans les cassures ou dans la boursouflure des draperies de son modèle, s'éprendre de la laideur ou de la vulgarité de ses types, et abdiquer ses facultés brillantes dans le rôle modeste du copiste. Le tableau qu'il nous offre du maître est donc exact et complet; ses *soixante* planches reproduisent tous les ouvrages connus de Krafft, parmi lesquels un assez grand nombre sont inédits, et leurs dimensions souvent colossales (il y en a qui mesurent jusqu'à $0^{m},80$) permettent de les étudier dans tous leurs détails.

Prises en elles-mêmes, ces planches forment une des apparitions les plus sympathiques de la gravure sur bois allemande qui jette aujourd'hui un si vif éclat, et la beauté

de leur exécution nous séduit autant que celle des sujets qu'elles représentent. L'artiste y a cherché et trouvé la chaleur et le coloris, et dans les grandes compositions surtout il a su faire vibrer avec un accord merveilleux toutes les cordes de l'instrument qu'il manie si bien. Enfin le luxe de l'impression fait le plus grand honneur aux presses de MM. Breitkoff et Hartel de Leipzig, et l'heureuse idée qu'a eue l'éditeur de joindre au texte allemand une traduction française et anglaise doit ouvrir à ce beau volume toutes les bibliothèques de l'Europe.

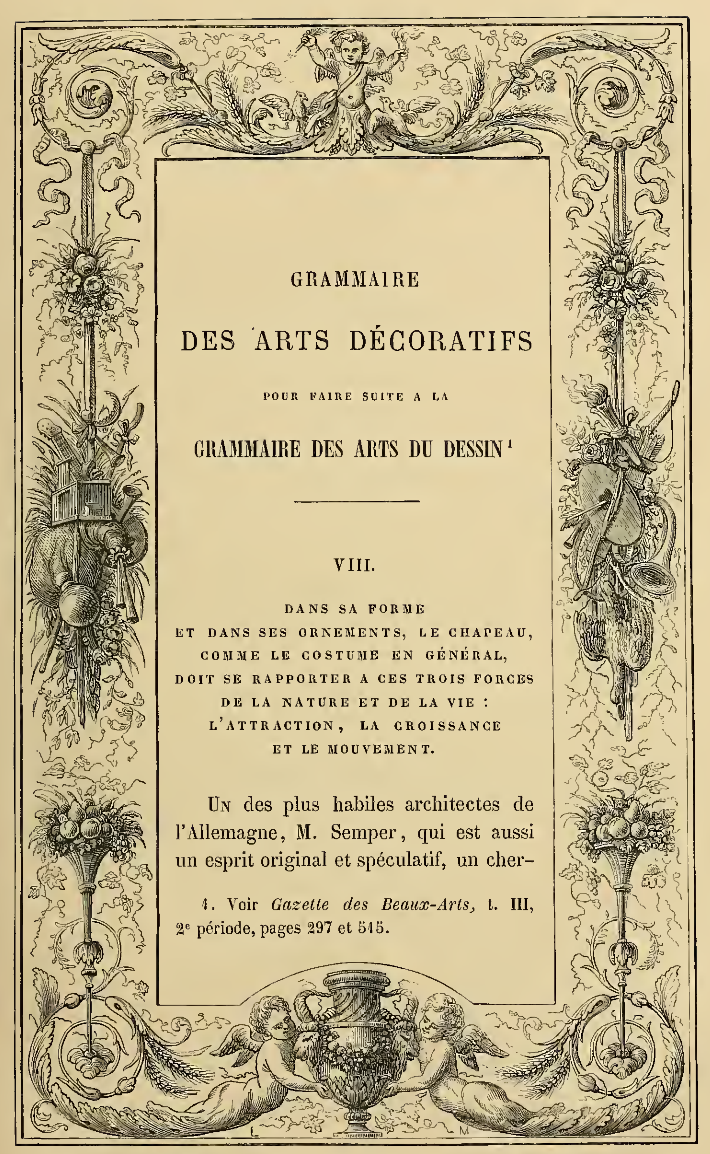
Nous souhaitons donc que cette publication trouve de ce côté-ci du Rhin un accueil aussi favorable que de l'autre, et qu'elle contribue à nous intéresser à cette grande école de Nuremberg. Nous n'en connaissons guère que Durer et la Pléiade. Grâce à M. Wanderer, Adam Krafft va nous être révélé, puis viendra le tour de Veit Stoss, de Vischer, de Jamnitzer, de tant d'autres. Messieurs les savants et Messieurs les artistes d'Allemagne, vous avez encore de la besogne devant vous.

E. M.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1121]



GRAMMAIRE

DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN[1]

VIII.

DANS SA FORME
ET DANS SES ORNEMENTS, LE CHAPEAU,
COMME LE COSTUME EN GÉNÉRAL,
DOIT SE RAPPORTER A CES TROIS FORCES
DE LA NATURE ET DE LA VIE :
L'ATTRACTION, LA CROISSANCE
ET LE MOUVEMENT.

Un des plus habiles architectes de l'Allemagne, M. Semper, qui est aussi un esprit original et spéculatif, un cher-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, 2e période, pages 297 et 515.

cheur, a cru pouvoir ramener à trois principes l'ornementation de la figure humaine. Voici un exposé sommaire de ses idées, qui paraissent profondes dans leur obscurité, mais qui paraîtront plus profondes encore et plus belles, si nous parvenons, tout en les résumant, à les éclaircir[1].

L'homme doit être considéré, même par l'esthétique, non point comme une figure plane en quelque sorte, comme une *image* offerte à la perception, mais comme un corps solide, dans lequel agissent trois forces correspondant aux trois dimensions de l'espace : d'abord, la force d'attraction, autrement dit la pesanteur, qui agit verticalement, de haut en bas, et qui retient l'homme au sol; secondement, la force végétative, indépendante de sa volonté, et par laquelle s'opère verticalement, de bas en haut, la croissance de l'organisme; en troisième lieu, la force d'activité volontaire qui imprime au corps une direction vers un point donné, vers un but imposé ou voulu.

Les deux premières forces, la pesanteur et la croissance, entrent en conflit, et c'est ce conflit qui modifie la forme humaine, qui en détermine le caractère, qui en définit la grâce. Mais, en vertu de la loi d'inertie, ces mêmes masses pesantes, qui luttent avec la force végétative, offrent aussi une résistance à l'activité volontaire et s'opposent à la liberté du mouvement, comme la pesanteur s'oppose à la force de croissance. Vient ensuite une unité supérieure, le point cardinal de l'être, l'idée, qui, harmonisant ces forces diverses, peut les élever à l'expression et manifester le beau.

La première condition d'une existence active et durable, c'est que, par rapport à ces trois forces, d'attraction, de croissance et de mouvement, les masses dont le système se compose soient équilibrées. Si l'homme n'avait que la force végétative, comme l'arbre, il se développerait en hauteur et les masses s'enrouleraient en spirale autour du tronc, de façon à obéir aux lois de l'équilibre. Si l'axe de la croissance coïncidait dans l'homme, comme dans le poisson, par exemple, avec l'axe de mouvement, il faudrait un balancement exact des masses autour de cet axe de direction, pour qu'il n'y eût pas déviation involontaire du mouvement que l'être se serait imprimé. Or l'homme participe à la fois des deux systèmes. Il se développe verticalement, comme l'arbre, et il se meut horizontalement, comme le poisson. Il en résulte qu'il est indépendant de

1. Les idées de M. Semper ont été développées par lui dans un cours fait à l'Institut polytechnique de Zurich. Ces idées seraient demeurées pour nous inintelligibles si elles n'avaient été traduites par un excellent esprit, M. Challemel-Lacour, dont la traduction a été publiée, en 1865, par la *Revue des cours littéraires*.

la loi de l'équilibre rigoureux, dans le sens de haut en bas, comme dans le sens d'avant en arrière. C'est seulement de droite à gauche, ou de gauche à droite, qu'apparaît la symétrie, qui est une condition absolue de statique, une obéissance inévitable aux lois de l'équilibre. Cet axe de symétrie, qui est horizontal, coupe à angle droit l'axe de direction, qui est également horizontal, et l'axe de croissance, qui est vertical.

Voilà donc les trois forces, ou, si l'on veut, les trois axes qui correspondent, dans la figure humaine, aux trois dimensions de l'espace, et à ces trois forces se rattachent trois genres d'ornements que l'auteur appelle *pendentifs,* annulaires, et (faute d'un meilleur terme) ornements de direction. Pour que la beauté se manifeste dans l'homme, il faut que ces divers centres d'action se reflètent dans sa forme extérieure et y soient représentés d'une manière perceptible à l'œil.

Les pendentifs se rapportent à la pesanteur. Ils font ressortir la stabilité du corps. Ils doivent être essentiellement symétriques : on ne conçoit pas, en effet, un seul pendant d'oreille ou deux pendants inégaux de longueur et de poids. L'effet esthétique de cet ornement est augmenté par la réaction morale qu'il exerce sur la personne qui le porte; il l'oblige à une certaine modération dans ses mouvements, à une certaine dignité dans ses attitudes. Une femme, dont les pendants d'oreilles seraient constamment en l'air, accuserait par là une mobilité excessive et l'agitation perpétuelle de son humeur. Les boucles rigides et verticales (dont nous avons parlé plus haut) et qui composent la chevelure et la barbe des Pharaons, comme celles des rois de Ninive, appartiennent à ce genre d'ornements symétriques, de même que les draperies des caryatides grecques, et les plis compassés des figures archaïques, avec leurs tresses pendantes.

L'ornement annulaire ou périphérique a trait surtout aux proportions individuelles; il indique le centre autour duquel il se dessine, et si son principal objet est la tête de l'homme, c'est qu'elle est le symbole de l'homme tout entier. Les couronnes de feuillages régulièrement disposés suivant un certain rhythme, les cercles d'or qui étaient, en Grèce, l'emblème de la plus haute puissance, la mitre assyrienne, les coiffures de plumes des caciques mexicains se rangent dans cette classe d'ornements. Viennent ensuite le collier, qui marque la transition de la tête aux épaules, et la ceinture, qui entoure la jonction du torse avec la partie inférieure du corps; puis les bracelets et les bagues, qui font sentir les fines proportions des extrémités.

A la liberté du mouvement, à la spontanéité se rattache un ornement qui a pour but de les accentuer, de les mettre en relief. Il se distingue des deux autres en ce qu'il n'est ni symétrique ni rhythmé. Il repose sur le contraste de l'avant à l'arrière et doit être calculé surtout pour être vu de profil. Mais cet ornement est de deux espèces : il est fixe ou flottant; fixe comme la vipère royale, l'*urœus*, qui décore invariablement



COIFFURE A L'URŒUS DES ANCIENS ROIS D'ÉGYPTE.

le front des rois déifiés de l'Égypte, ou flottant comme la crinière qui ornait le casque des Étrusques et celui des Grecs. Au moyen âge, le chevalier portait aussi un panache ondoyant sur le cimier de son heaume, et, de nos jours, des corps militaires, tels que les *horse-guards* en Angleterre, les lanciers en France,

> Et les dragons mêlant, sur leur casque gépide,
> Le poil taché du tigre au crin noir des coursiers, V. H.

ont sur leurs chapeaux ou leurs casques des parties flottantes. Du reste les rubans, les plumes et les houppes sont des moyens inépuisables d'accentuer la direction du corps. La légèreté des matières, en rendant mobiles ces ornements, leur fait exprimer, non pas les déplacements fortuits ou peu marqués de l'individu, mais la direction générale de son mouvement.

Telles sont, en substance, les idées de M. Semper touchant les trois grandes manières d'orner la personne humaine. Ces trois manières, on le

voit, rentrent dans la symétrie, le rayonnement et le contraste. Aucune d'elles n'est donc étrangère aux éléments que nous avons indiqués, dans l'Introduction du présent ouvrage, comme essentiels à tout ornement. Nous verrons bientôt l'application de ces principes à la décoration de la figure humaine, et d'abord de la tête.

Il est remarquable que l'homme n'a songé que fort tard à décorer les objets qui n'avaient pour lui qu'une utilité intime et domestique, tandis que, dès l'antiquité la plus haute, il a soigneusement orné toutes ses armes, offensives ou défensives, tous ses instruments de destruction et de mort. Si anciens que soient un casque, une épée, une cuirasse, il est bien rare qu'on n'y trouve point (même en remontant à l'âge de pierre) quelque enjolivement, rude ou fin, grossier ou délicat. La première préoccupation de l'homme a été d'inspirer la terreur. Aussi, lorsqu'il a dû cacher son visage pour le combat, il s'est fait sur son casque, mystérieusement fermé, une seconde tête, ou bien il y a dessiné des masques effrayants, des images menaçantes, des mufles d'animaux chimériques, des griffons ailés.

Mais à ces images immobiles le guerrier en a ajouté d'autres qui sont indicatives de l'action, telles que les plumes, les crinières flottantes, et c'est ici que se vérifient les belles observations de M. Semper. Toute plume, lorsqu'elle n'est pas rigide, manifeste par sa direction le mouvement, en sens contraire, de celui qui la porte. Les Égyptiens, bien qu'ils eussent une préférence marquée pour les formes fixes et pour les ornements qui se rivent à la chose ornée, portaient quelquefois des plumes sur le côté droit de la tête, et ils en ornaient même l'encolure de leurs chevaux. Mais l'idée d'effrayer persiste encore dans les âges plus avancés de l'art, et si la tête de l'animal a disparu, il en reste encore un souvenir frappant : par exemple, dans les cornes de bélier qui ornent la coiffure des rois d'Égypte de la XXV[e] dynastie, et qui figurèrent sur les médailles d'Alexandre, lorsqu'il se donna pour le fils de Jupiter Ammon.

Dans le temps même où les casques étaient traités comme des symboles ou comme des objets d'art, le chapeau et le bonnet n'étaient qu'un simple couvre-chef, sans le moindre ornement. Le bonnet d'Ulysse, de forme semi-ovalaire et sans bords, est celui que portaient les marins et les pêcheurs de la Méditerranée, et que portent encore les fellahs, en Égypte, par attachement sans doute pour une tradition qui remonte chez eux aux siècles les plus reculés de leur histoire. Non moins simple était le bonnet phrygien, que tout le monde connaît, et qui est devenu un

emblème de liberté à cause de l'usage où l'on était à Rome d'offrir un bonnet à peu près semblable, un *pileus*, à l'esclave qu'on voulait affranchir.



BONNET ÉGYPTIEN.

En Grèce, le chapeau indiquait des occupations champêtres et ne se portait guère qu'à la campagne, à la chasse ou dans les promenades équestres. Il est tantôt plat et large, comme le pétase arcadien que portent certains cavaliers de la frise du Parthénon, tantôt à haute forme et à bords retroussés, comme celui des Macédoniens. L'antiquité n'a considéré le chapeau que sous le rapport de son utilité, si ce n'est à la guerre, où on lui donnait un caractère de fierté, quelquefois de grâce, en le transformant en couronne de fleurs, comme faisaient les Gaulois, nos fiers ancêtres, lorsqu'ils marchaient au combat contre les Romains, pour exprimer le mépris de la mort.

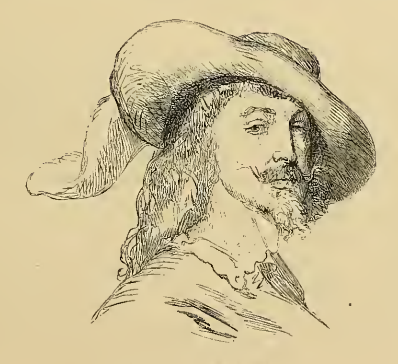
Au moyen âge, le chapeau affecte les formes les plus diverses : il est tantôt conique, tantôt hémisphérique, tantôt à peu près cylindrique comme un mortier; mais il devient un ornement décidé, un motif de distinction et de luxe. « La noblesse, dit M. Viollet-le-Duc (*Dictionnaire du mobilier français*), entourait ses chapeaux de perles, de chaînes, de pièces d'orfévrerie, de fermaux... Bientôt on y mit des diamants et des plumes, et on les fit, non plus seulement en feutre, mais en fourrure, en soie, en laine frisée, en velours, en orfroi (c'est-à-dire en étoffes tissues d'or)... » Toujours est-il à remarquer qu'au moyen âge le chapeau commence à prendre une direction; il cesse d'être purement annulaire, il a un sens, soit qu'il se termine en pointe sur le devant, comme le bonnet unicorne, qui sied si bien à la jeunesse, soit qu'un des bords,

plus élevé que l'autre, fasse pencher le chapeau sur un côté avec une intention d'élégance, tandis que des plumes d'autruche, rejetées dans le sens opposé, contrastent avec l'inclinaison de la coiffure.



BONNET UNICORNE DU MOYEN AGE.

La belle époque des chapeaux a été, en France, le règne de Louis XIII, et en Angleterre, le temps de Charles Ier. Le chapeau de Henri IV était



CHAPEAU DE CHARLES Ier.

sans grâce et presque ridicule — aussi en a-t-on coiffé Polichinelle — parce que le bord en était relevé sur le front, juste à l'endroit où il doit

être baissé sous peine d'être inutile, car si le bord du chapeau n'est pas pour ombrager le front et les yeux, mieux vaut le supprimer. Le chapeau à plumes que portaient Rubens, Van Dyck et Velasquez, ce chapeau qui sied si bien à leurs modèles et qui couvrait jusqu'à la tête renfrognée de Cromwell, a cela d'élégant qu'il a une direction, qu'on ne peut le mettre indifféremment d'un côté ou de l'autre, qu'il a un avant et un arrière et qu'il peut ainsi indiquer le mouvement de l'homme et même l'exprimer.

Il en est des vêtements et des ornements appliqués à la figure humaine comme des créations de l'architecte : ils doivent avoir une dimension dominante, saisissable au premier coup d'œil. Un monument qui serait carré en plan et cubique en élévation serait déplaisant au possible, parce qu'en présence de surfaces égales, de façades pareilles, on ne saurait à quelle dimension se prendre, on ne distinguerait ni l'entrée, ni la sortie, ni ce qui est principal, ni ce qui ne l'est point, et l'esprit resterait en suspens comme le regard. A plus forte raison faut-il un sens aux ornements de la figure humaine, surtout à ceux qui décorent la tête, parce qu'un être vivant, même au repos, ne peut pas être conçu sans la liberté de se mouvoir, sans un déplacement possible et prochain, de sorte que, si on le voit de profil à une certaine distance, on doit reconnaître à sa coiffure de quel côté est son visage, dans quel sens il va marcher, quelle est, en un mot, la façade antérieure de cet édifice mouvant et agissant, qui est l'homme.

Est-ce à dire que les formes annulaires ne puissent jamais s'adapter à la coiffure? Non sans doute. La couronne a sa beauté et sa convenance, alors surtout que ses ornements, dirigés de bas en haut, tendent à une extrémité invisible de la forme. La couronne se rapporte à l'idée de dignité, de fixité. Toute coiffure ronde convient au repos et conséquemment à la vie intérieure; aussi l'homme sédentaire porte-t-il volontiers une simple calotte. D'ailleurs, tout objet rayonnant conduit le regard et la pensée vers le centre d'où les rayons sont partis, et par cela même il n'est pas absolument dépourvu de sens. La tiare des papes, se terminant en pointe, comme la mitre des rois assyriens, a une double signification, parce qu'elle marque à la fois un centre et un point culminant, une direction ascensionnelle et une extrémité de la forme.

Quant aux ornements que M. Semper appelle pendentifs, ils ont parfois trouvé place dans le chapeau, notamment dans celui que les cardinaux

ont porté longtemps, orné de houppes symétriquement disposées en losange et ajustées à des cordons.

Une observation essentielle à faire, c'est que si les trois genres d'ornement qu'on peut employer dans la coiffure de l'homme s'y trouvent associés, il importe que l'un des trois domine franchement les deux autres, sans quoi le caractère demeure indécis, et dès lors il n'y a plus d'art. En ceci, du reste, comme en tout ce qui est forme, l'humeur et la condition des hommes se révèlent au premier coup d'œil. Dans les pays agricoles, où le cultivateur est fixé à la terre, on se contente d'un chapeau simplement périphérique, à larges bords ; mais chez les peuples chasseurs, chez les peuples remuants et guerriers, comme les Indiens de l'Amérique, la coiffure a un sens ; on est porté à rompre la symétrie et à faire usage des plumes, qui sont l'ornement de direction par excellence. Semblables à un navire qui doit fendre l'eau, le chapeau et sa paru représentent une proue et une poupe, et c'est là le caractère qui doit, ce nous semble, dominer, sinon dans la vie intime, du moins dans la vie extérieure et active. Nos chapeaux tubulaires, que le langage familier des artistes a si bien flétris, ces chapeaux, sans face ni revers, sans direction, sans point culminant, et dont l'affreux cylindre jure avec la forme sphérique de la tête humaine, sont assurément le dernier mot de la barbarie, et il ne faut pas s'étonner si l'usage s'en répand aujourd'hui dans le monde entier, rien n'ayant plus de chances de succès et de durée que la laideur et l'absurde.

Ce qui est évident aujourd'hui, c'est que dans les pays qui passent pour le plus civilisés l'homme renonce à faire de son chapeau un objet de luxe, un objet orné autrement que d'un cordon et d'une boucle. Mais à supposer même que cette partie du costume n'eût d'autre destination que d'être un préservatif contre le froid et le soleil, encore est-il des formes que le goût préfère et que l'art conseille, même en tenant compte de la différence des climats. Ainsi, à mesure qu'on s'avance vers les pays chauds, il semble que les bords du chapeau doivent s'élargir, et c'est en effet ce qui se produit dans le midi de l'Europe. En Espagne, le nom donné au chapeau, *sombrero*, dit à merveille qu'on l'a d'abord considéré comme un moyen de mettre le visage à l'ombre, car sombrero vient de *sombra* qui signifie ombre, ou de *sombrio* qui veut dire sombre, obscur. Cependant, quand on pénètre plus avant dans les contrées de la chaleur, en Afrique, dans l'Asie Mineure, on voit que le chapeau cesse de préserver le visage contre le soleil, tout en continuant de garantir la

tête contre l'insolation. Les yeux et la face restent découverts; il n'y a de protégé que le crâne. En revanche, le Marocain, le Bédouin, le Nubien, l'Arabe nomade et libre, faisant de nécessité beauté, se composent une parure avec leur turban, tandis que les Turcs, les Égyptiens et tous les sujets de la Porte se résignent au fez ou au tarbouche officiels que leur a imposés un édit du sultan. Il faut aller jusqu'au Japon d'une part, jusqu'au Brésil de l'autre, pour retrouver dans le chapeau l'idée et l'image du parasol.

Quoi qu'il en soit, si nous passons de la coiffure à l'ensemble de la parure humaine, de la partie au tout, nous dirons que le costume en général, pour n'être pas étranger aux lois et au sentiment de l'art, ne doit pas seulement accuser la fonction, mettre l'utile en lumière; mais qu'il doit être un symbole des forces qui agissent sur l'homme et dans l'homme. Il doit représenter par des pendentifs qui se correspondent, ou par la répétition d'objets similaires, le centre de gravité, c'est-à-dire l'axe de pesanteur, et conséquemment la symétrie, sans laquelle il n'y a point d'équilibre; il doit refléter, par des formes rayonnantes ou des ornements annulaires, la force végétative, c'est-à-dire l'axe de croissance; il doit enfin, par des ornements mobiles et flottants, ou par une direction décidée, figurer la liberté de l'action, c'est-à-dire l'axe du mouvement.

IX.

LA COIFFURE DES FEMMES VARIE ET DOIT VARIER DANS SES LIGNES, SES COULEURS ET SON CARACTÈRE, SUIVANT LA CONFORMATION DE LA TÊTE, LE PROFIL, LE TEINT ET L'AGE DE LA PERSONNE.

Un poëte qui fut amoureux et qui fut exilé pour cause d'amour, Ovide, n'a pas dédaigné d'écrire sur la coiffure en vers élégants: « ...Que votre chevelure ne soit jamais en désordre : c'est surtout la propreté qui nous plaît. Vos grâces dépendent de vos mains; mais il est bien des manières d'en varier la forme; que chacune consulte avant tout son miroir.

« Un visage allongé demande des cheveux simplement séparés sur le front : c'était la coiffure de Laodamie. Un nœud léger sur le sommet de la tête et qui laisse les oreilles découvertes sied mieux aux figures

arrondies. Celle-ci laissera tomber ses cheveux sur l'une et l'autre épaule, comme Apollon lorsqu'il porte sa lyre ; cette autre en relèvera les tresses, à la manière de Diane, lorsqu'elle poursuit les bêtes fauves. L'une nous charme par les boucles flottantes de sa chevelure, l'autre par une coiffure serrée et aplatie sur les tempes. L'une se plaît à orner ses cheveux d'une écaille brillante, l'autre à donner aux siens les ondulations des flots. On compterait les glands d'un chêne touffu, les abeilles de l'Hybla, les bêtes qui peuplent les Alpes, plutôt que les parures et les modes nouvelles que chaque jour voit éclore. Il est beaucoup de femmes auxquelles sied une coiffure en apparence négligée : on la croirait d'hier ; elle vient d'être ajustée à l'instant même. L'art doit imiter le hasard. Tel était l'aimable désordre d'Iole quand Hercule la vit pour la première fois dans une ville prise d'assaut et s'écria : « Je l'aime ! » Telle était la princesse qui fut abandonnée sur le rivage de Naxos, lorsque Bacchus l'enleva sur son char, aux acclamations des Satyres qui criaient : « Evohé !... »

La coiffure n'étant une condition de beauté que chez les femmes, l'homme, sans tenir les ciseaux et le fer, doit être à lui-même son coiffeur, et s'il en est ainsi, on peut être assuré, comme nous l'avons dit, que son caractère, insouciant ou soigneux, impétueux ou tranquille, timide ou résolu, gourmé ou expansif, se révélera dans sa manière habituelle de tailler et d'arranger ses cheveux. Mais la femme a besoin d'être parée avec un art profond, et il ne lui est pas facile de se coiffer elle-même. Examinons s'il y a des principes certains à connaître et à suivre pour

Bâtir de ses cheveux le galant édifice.

La première chose à considérer dans une femme qui se prépare à ce grand œuvre, sa toilette, c'est la configuration de sa tête, qu'il faut aussi comparer à la stature de son corps, à sa sveltesse ou à son embonpoint. Mais il en est de la figure humaine que l'on veut parer comme d'un tableau que l'on va finir : on n'en juge bien que dans une glace. Devant une glace (et il la faut grande) on peut étudier la figure de la personne, connaître au plus juste les proportions de son corps et son âge, parce que la contre-épreuve rend plus sensibles les imperfections en les montrant d'une manière imprévue, c'est-à-dire en faisant voir à droite ce qu'on avait coutume de voir à gauche. Plus libre de regarder une femme de la tête aux pieds et à une distance variable, l'artiste qui la coiffe remarquera mieux ce qu'il doit remarquer, et il pourra plus

facilement, après une attention qui ne sera ni inconvenante ni embarrassante, choisir et modifier le genre de parure le plus conforme aux lois de son art.

Si la tête est courte — elle est toujours courte quand elle n'est pas ovale — le rudiment du goût indique un moyen sûr pour corriger ce défaut. En relevant les cheveux à la chinoise ou autrement, on allonge la tête parce qu'on dirige le regard dans le sens de la hauteur, que l'on peut affirmer encore par l'exhaussement de la coiffure au sommet ou sur le derrière de la tête. Dans ce dernier cas, il importe que la masse s'élève assez haut pour être aperçue quand on regardera la figure de face, et que cette masse se termine en courbe ; car si elle dessinait une ligne plane, l'on aplatirait ce que l'on veut exhausser. Lorsque les bandeaux lisses seront indiqués par la mode ou préférés, on leur fera décrire de chaque côté une courbe qui découvrira le front et rétrécira le visage, ou bien on rétablira l'ovale en empiétant quelque peu sur les pommettes par les moyens que permettra d'employer la mode régnante.

Si la tête est longue, tout ce qui se présentera carrément sur le devant devra la raccourcir. Ce ne sont plus les racines droites qui conviennent, mais les cheveux rejetés sur les tempes avec une légère ondulation qui les fasse bouffer, ou des bandeaux écartés dans un sens horizontal, pour accuser le plus possible la largeur du front. Appliquant ici le principe de la division, l'on diminuerait infailliblement la hauteur au moyen d'une ferronnière ; mais la ferronnière est une ligne malencontreuse qui coupe durement le front, et dont la mode ne saurait revenir sans être condamnée par le goût. Un professeur qui a écrit sur son art, et qui fut en possession de coiffer les plus jolies femmes de Paris, Croizat (*Les cent et un coiffeurs*), observe avec raison que presque tous les genres de coiffures conviennent aux visages d'un ovale parfait, surtout celles que l'on aura choisies pour les têtes rondes.

Que si la tête pêchait par un excès de profondeur, si elle présentait trop de développement dans la région pariétale au-dessus de l'occiput, — ce qui est, du reste, très-rare chez les femmes, — il serait aisé de sauver cette disgrâce en épargnant la partie saillante pour reporter, au-dessus et au-dessous, les tresses dont on aurait composé le chignon. Ainsi entourée, ainsi compensée, la proéminence disparaîtrait et la tête reprendrait sa forme normale et sa grâce.

Après les proportions générales de la tête, ce qu'il faut examiner c'est l'ensemble du profil. Le front saillant, les yeux enfoncés et ombragés ne supportent rien qui avance sur le visage, rien qui le couvre (par la

raison qu'un tel visage a besoin d'être éclairci), rien non plus qui soit trop reculé, comme le serait une coiffure antique, parce que la saillie du front serait alors accusée plus fortement. Une tête dont le front est fuyant et la face un peu moutonnière demande une coiffure établie sur le devant de la tête et qui, diminuant la courbe du profil, fasse rentrer les traits. C'est ici qu'on peut garnir le haut du front, selon la mode du temps, soit de frisures flottantes, soit de ces touffes arrondies qui rappellent aujourd'hui, avec plus d'ampleur, les coiffures à la Titus, soit d'un diadème légèrement baissé, soit d'une guirlande en cœur, à la Marie Stuart. Il va sans dire que des cheveux lisses sur les tempes ne feraient que mettre en évidence le défaut qu'il s'agit de dissimuler.

Cependant le besoin de masquer ou d'amoindrir les irrégularités dont nous parlons n'empêche pas le coiffeur de mettre du caractère dans son ouvrage, et d'y mettre le caractère voulu. Puisque le grave Boileau s'est permis de comparer la coiffure à un édifice, qu'on nous permette aussi de raisonner sur les *trois ordres* de cette galante architecture. Aussi bien, il est à propos de s'en souvenir : c'est Vitruve, le classique Vitruve, qui signale la ressemblance intentionnelle des volutes ioniques avec les boucles d'une chevelure de femme.

Quelle que soit la variété des coiffures qu'on peut adapter aux physionomies si variées de la femme, il est possible de les ramener toutes à l'un de ces trois caractères : la sévérité, la grâce, la magnificence. Et que de différences presque insensibles vont trouver place dans les intervalles qui séparent ces trois ordres de parures ! Par combien de transitions délicates nous passerons du sévère au gracieux, de l'élégance à la pompe, de la richesse à la fierté ! Combien de degrés à parcourir entre ce qui commence à être sévère et ce qui finit de l'être ! Que de nuances, enfin, dans la grâce, qui n'est elle-même qu'une nuance !

Le monde des vivants, comme celui de la peinture, a ses figures de style, ses figures de race ou de caractère, et ses figures de genre, et en général on les distingue sans peine à la forme du nez, qui est le trait le plus voyant, le plus décisif. En examinant le profil d'une personne, c'est au dessin du nez qu'il importe de regarder avant tout. S'il est droit, s'il continue la ligne du front avec une inflexion très-légère, la coiffure devra être régulière, tranquille, symétrique et peu chargée d'ornements, car le simple est le commencement du sévère. Un arrangement emprunté des statues antiques de la grande époque, une coiffure peu élevée, se développant dans le sens de la profondeur et n'ayant pour tout mouvement que des ondulations assez douces, comme celles que présente la

chevelure de la Vénus de Milo, un chignon tordu d'où s'échappent une ou deux boucles tombant sur la nuque, une tresse-diadème, un rang de perles horizontales, tout ce qui ressemblera aux bandelettes, à la tœnia ou au lemnisque des anciens, tels sont les attributs du genre sévère. Il faut y comprendre toutes les coiffures en forme de couronne, parce que l'ornement annulaire donne l'idée de fixité, et par cela même a de la dignité et du sérieux. Nous disions tout à l'heure les statues antiques de la grande époque, parce qu'il est des figures célèbres, d'un temps postérieur à Phidias, telles que l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Médicis, dont la coiffure en corymbe appartient au caractère gracieux.

Mais pour rester dans le style sévère, il faut que le visage soit calme, que le nez soit un peu gros, surtout dans sa racine, et que l'œil soit grand et bien fendu, car il est tel nez droit qui, par sa finesse et son acuité, cesse d'être sévère, et qui souvent se trouve associé, comme chez les Bordelaises, par exemple, à des yeux mutins, à une expression piquante et spirituelle. C'est une coiffure *de genre* qui convient à ces nez fins et futés, quoique réguliers et droits, de même qu'à ce joli nez qui, décrivant une courbe insensible, se relève aux deux tiers de sa longueur pour se tailler à facettes et respirer par des narines mobiles et tendineuses. J'appelle coiffure de genre celle qui veut plutôt le contraste que la symétrie, celle qui se prête aux irrégularités, celle dont les lignes, au lieu de se continuer, se brisent, et au lieu de se ressembler se contrarient. Ces définitions s'appliquent également aux coiffures gracieuses, bien que la grâce puisse se glisser aussi dans le style sévère, à petites doses seulement et pour l'adoucir.

Que si le nez est inégalement court et retroussé, la coiffure comporte encore plus de fantaisie; elle peut être alors capricieuse, imprévue, même assaisonnée d'un apparent désordre. Un accident de frisure, un jeté de ruban, une aigrette de côté, y seront de mise, ou une traîne de fleurs, ou un seul repentir. Il est bien rare, en effet, qu'il n'y ait pas d'accord entre la forme du nez et la physionomie morale, et qu'un nez à la Roxelane ne soit pas un trait donné par la nature aux femmes délurées et fringantes, qui ont la bouche ouverte et la parole preste, l'œil hardi, la mine éveillée. Au surplus, ce que nous disons ici ne touche qu'aux *apparences* du caractère. Pour coiffer une femme selon l'air de son visage, il n'est pas nécessaire assurément d'être un La Bruyère; mais il faut posséder le coup d'œil et, en tous cas, les principes d'un physionomiste.

Avoir un profil pur, la tête d'une forme typique, les traits d'une beauté italienne, ce n'est pas la même chose que d'avoir une figure de

race. Ce mot désigne plus particulièrement les têtes à caractère, celles qui ont de la distinction, un accent remarquable, un grand air. Qu'il soit un peu busqué ou saillant en ligne presque droite, le nez, dans ces sortes de figures, a toujours quelque longueur; il n'est ni classique ni effronté; il a une direction marquée, un dessin ressenti, et dès lors la coiffure ne peut être ni antique ni de genre; c'est à de pareilles têtes que vont des coiffures riches et historiques : je veux dire que, sans avoir besoin de se travestir ni de rompre avec la mode courante, il convient de se rattacher au passé par quelque détail caractéristique. En rappelant, sur un point, des figures connues, telles que Grignan, Sévigné, La Vallière, Fontanges, Gabrielle, les têtes à caractère évitent les disparates que leur imposerait le goût du jour. Une parure traditionnelle leur sied mieux que les improvisations du moment, et, sans aucun doute, l'élégance sérieuse et pompeuse leur est plus convenable que le caprice.

Un mot encore sur les couleurs. Quels que soient la fleur, le ruban, le crêpe, la gaze, l'étoffe, les bijoux que l'on choisisse, il importe de se souvenir que la variété est l'ennemie de la sévérité. Un seul ton franchement isolé sera plus sévère que plusieurs. Pour le mode gracieux ou de fantaisie, un mélange de couleurs diverses peut être une convenance, parce que l'image de la variété répond à l'idée de fantaisie et semble mettre en relief ce qu'il y a de léger et de changeant dans la grâce; mais là où l'on veut une indication du caractère, unité est synonyme de dignité. Répétée avec symétrie ou placée au centre, je veux dire dans l'axe de la coiffure, une seule et même couleur est un ornement grave, et l'effet en est aussi sûr que le serait, en sens opposé, celui d'un buisson de couleurs, ou, comme disent les professeurs, d'une *jardinière*.

De toute manière, dans le choix des teintes, vives ou attiédies, brillantes ou pâles, pures ou rompues, il faut avoir égard, bien entendu, non-seulement au teint de la personne et à la couleur de ses cheveux, mais à son âge. C'est ici le cas d'appliquer les observations déjà faites sur l'expression des couleurs.

Le caractère! dira-t-on; un si grand mot pour une fleur! — Oui, les fleurs ont du caractère et elles en ont beaucoup, et les plumes aussi, et les rubans, et les dentelles, et la gaze. Tout cela ne tient que par un fil à nos sentiments; mais ce fil délié ne rompt jamais. Irez-vous mettre indifféremment sur une tête hautaine ou sur un visage chiffonné la fleur des champs, le muguet, le narcisse, la pâquerette? Irez-vous parer une figure de printemps avec des pampres de raisin noir ou pourpré, ou jeter

une rose de haie dans une coiffure qui doit être sérieuse? Autant vaudrait ajuster sur une tête de brune ces garnitures de houblon, ces mousses mêlées de feuillage, dont les verts soutenus vont si bien aux blondes. Comme si elles étaient les ouvrages d'une femme, les fleurs ont reçu de la nature des expressions qui tiennent tantôt à leur couleur, tantôt à leur forme, tantôt à leurs allures, indépendamment de l'idée que nous y attachons, ou du souvenir. Dans sa parfaite symétrie, le dahlia est une fleur sévère; le camellia, dans sa belle régularité, a de la noblesse, du calme, et la rose à cent feuilles répond à une certaine magnificence, surtout quand elle est d'un ton éclatant, ainsi que la pivoine. Les lilas, les primevères, les bruyères roses, la giroflée, la clématite, la glycine mauve, la jacinthe des bois, le silène, l'argentine, les fleurs de tilleul et celles du merisier, toutes ces créations légères que les fleuristes imitent à ravir, et dont on peut faire des grappes allongées, des guirlandes, des traînes, appartiennent au genre gracieux, aux coiffures jeunes.

Il est impossible qu'une touffe de bleuets, des coquelicots, une cérès d'épis (comme l'on dit si bien), ne réveillent pas la pensée des moissons, et il n'est guère admissible qu'on les emploie sans distinction dans une toilette de ville ou pour un dîner prié à la campagne. Nous avons des fleurs penchées dont l'allure est sentimentale, d'autres qui sont irrégulières, capricieuses et, pour ainsi dire, décousues, comme les begonia, si chers aux décorateurs japonais. Il en est dont la fine symétrie ou l'extrême délicatesse ont un caractère précieux, comme l'angélique, le sédum, la sauge, le myosotis, les inflorescences du sureau. Le liseron s'ouvre avec douceur, l'ancolie s'incline avec tristesse, et la marguerite déploie gaiement sa corolle rayonnante. N'y a-t-il pas un accent de franchise dans l'attitude de tant de fleurs et fleurettes qui poussent droites mais fermes sur leur tige menue? N'y a-t-il pas une intention marquée d'élégance dans la forme et dans la chute des fuchsias? La folle-avoine, qui va si bien aux coiffures de genre et de fantaisie, n'a-t-elle pas un air de désordre aimable et piquant?... Les fleurs les plus magnifiques dans leur épanouissement sont discrètes dans leurs boutons. La modestie, la fierté, l'abandon, la réserve, la coquetterie, la hardiesse, l'indépendance, tous ces caractères humains se peuvent attribuer aux fleurs et leur sont attribués en effet par l'infaillible sentiment qui a créé la poésie du langage. C'est assez dire qu'à l'expression de leur couleur et de leur dessin s'ajoute l'expression de leur port, de leur tenue, de leur désinvolture, de leur ensemble, et qu'ainsi nous aurons une infinité de choix à faire dans le règne des fleurs, pour orner la coiffure d'une femme selon son caractère et son âge.

On entend dire fréquemment que c'est une maladresse à une femme d'un certain âge de se rajeunir par le vêtement et par la coiffure; qu'il serait plus habile, lorsqu'on a trente-cinq ans, par exemple, de se parer comme à quarante ans, que de reculer jusqu'à la parure qu'on aurait portée à trente. C'est aller bien loin, ce nous semble, et compter sur une réaction qui peut-être n'aura pas lieu dans l'esprit de l'observateur. Se rajeunir trop est sans doute un faux calcul; mais se vieillir pour qu'on vous restitue charitablement votre âge, c'est un calcul encore plus faux, ou tout au moins dangereux. Dans le monde où se livrent les combats de la coquetterie, où se croisent les rivalités de la grâce, les émulations de l'amour, la modestie des intentions est un artifice bien chanceux : le plus souvent elle est prise au mot.

Les femmes jeunes ont toujours bonne grâce à relever leurs cheveux, à se dégager le visage. L'oreille, suivant que la nature l'aura plus ou moins délicatement travaillée, peut rester entièrement découverte ou voilée à demi; le front, s'il est grand, — s'il a plus de longueur que le nez, — on fera bien de le couvrir un peu et de ne commencer le dégagement de la figure que vers les tempes. Les longues boucles, les *anglaises* que laissaient flotter sur leurs joues les modèles de Lawrence, avaient une expression de rêverie sentimentale qui peut aller à certaines ladies romanesques; mais en général la nudité des joues et les cheveux retroussés ont plus de grâce, plus de naturel que ces boucles et frisures tombantes que la tendresse du baiser le plus chaste écarterait. Pourquoi montrer de belles boucles sur la joue, quand on peut si bien les montrer, et si élégamment, sur la nuque ou sur la naissance de l'épaule? Masquer une partie du visage, n'est-ce pas y faire soupçonner quelque défaut, ou en donner à croire plus qu'il n'y en a? Les femmes qui dissimulent sous des tire-bouchons des carnations un peu fanées, ou les dépressions qu'a laissées sur leurs joues le doigt de la vie, se vieillissent par cette précaution même. La sincérité vaudrait mieux. Est-il besoin d'ajouter que c'est une faute grave de cacher la nuque autrement que par des boucles légères ou de légers rubans qui ne la voilent qu'à demi? La nuque est une des grâces les plus séduisantes de la femme.

Quant aux jeunes filles, elles sont toujours charmantes lorsqu'elles mettent en lumière tout leur visage... C'est un si habile coiffeur que la jeunesse!

X.

A LA COIFFURE DES FEMMES SE LIENT ÉTROITEMENT LES MODES, QUI SONT L'ART D'ADAPTER LE CHAPEAU A LA TÊTE ET DE L'ASSORTIR A L'ENSEMBLE DE LA PARURE.

L'art de la coiffure et celui des modes se touchent sans se confondre, et, malgré leur intime union, il nous est permis de les distinguer. Le chapeau pouvant se quitter, et n'étant pas nécessaire aux coiffures les plus brillantes, fait partie du vêtement. Il tient d'ailleurs à l'ensemble de la



EXTRÊME SÉVÉRITÉ DANS LA COIFFURE.

toilette, et comment n'y tiendrait-il pas puisqu'il doit en être le couronnement?

Comme tous les autres éléments du costume, le chapeau des femmes est une indication des mœurs, et il ne peut l'être que par ses rapports avec le sentiment. Voyez passer cette religieuse vouée à la charité et qui porte le nom de la vertu qu'elle exerce : elle est coiffée d'une grande cornette blanche qui cache les profils de son visage, et n'en laisse à découvert que les organes de la vue, de la respiration et de la parole; la chevelure est invisible et la naissance même des cheveux sur le front est

voilée par le béguin. Empesée, rigide, cette cornette exprime à elle seule le renoncement. Son unique pli est voulu et prévu ; elle n'a été touchée par aucune main. Sa blancheur lisse est une image de chasteté, de pureté. Regardez, maintenant, une jeune femme élégante de nos jours, qui a trouvé le moyen d'avoir un chapeau sans se couvrir la tête, et qui, loin de cacher ses cheveux, les relève, les fait bouffer, les crêpe, les étale, et y ajoute même une abondance artificielle. Ne voilà-t-il pas, en matière de chapeaux, les deux extrêmes entre lesquels trouveront place toutes les variantes de la sévérité ou de la coquetterie?

Il est si vrai que le soin de cacher les cheveux et le plus possible du visage se lie à un sentiment de sévérité, qu'au temps d'Isabeau de Bavière, vers la fin du XIV[e] siècle, les veuves ajoutaient au voile et à la



EXTRÊME COQUETTERIE DANS LA COIFFURE.

guimpe qui couvraient alors le front, les joues et tous les cheveux, une mentonnière, appelée *barbette*, qui ne laissait voir que la bouche, et qui était considérée comme un signe de deuil. De là l'imitation des voiles guimpes et mentonnières chez les religieuses de différents ordres, qui, par leur chasteté et leur renoncement, sont, pour ainsi dire, les veuves volontaires et mystiques du monde.

Quand domine la dévotion, vraie et fausse, — quelquefois la dévotion est à la mode, — le chapeau est un abri contre les regards furtifs; il

empêche les yeux de voir et d'être vus à la dérobée. Tel était le chapeau, en France, au temps de la Restauration, quand certains dehors religieux faisaient partie du bon ton et du bon goût. A mesure que l'austérité diminue, la passe du chapeau diminue aussi, et le jour où les quakeresses renonceraient aux idées de leur secte, elles changeraient certainement le chapeau uniforme — la capote profonde — qui est un des signes extérieurs de leurs croyances. Que si la liberté des mœurs vient à l'emporter sur la tenue ou sur l'hypocrisie, il ne reste plus du chapeau que la forme et les brides.

La forme : elle est alors, comme nous l'avons vu naguère, une élégante ironie. Tantôt elle s'aplatit sur la tête en soucoupe renversée, tantôt elle se compose de feuillages veloutés, montés en couronne ou en cérès, tantôt elle n'est qu'un simple nœud de velours mêlé d'application d'Angleterre, ou une calotte de paille bordée de velours, ou un bout de feutre retroussé, ou un tricorne lilliputien, grossi de je ne sais quels brimborions, ou un toquet en drap de soie, ou un petit entonnoir très-évasé, bossué et incliné sur l'oreille. Quelquefois ce n'est qu'un bouillonné de tulle et de velours, ou une jolie confusion de dentelles, de rubans et de fleurs, de sorte que l'idée de couvrir a fait place au désir d'orner. Le chapeau n'est plus que le prétexte d'une plume, l'occasion d'une traîne de fleurs, le soutien d'une aigrette, l'attache d'un plumet de coq russe. Il est placé sur la tête, non pour la protéger, mais pour qu'on la voie mieux. Sa grande utilité est d'être charmant.

Cependant le chapeau, comme la coiffure, a ses variétés de physionomie, qui dépendent beaucoup, non-seulement des choses qu'on y emploie, mais du tour qu'on leur donne et de la façon dont il est porté. Sans doute l'élégance est partout de mise dans le chapeau, qu'il soit sévère ou coquet, simple ou riche, inventé par la fantaisie on rattaché à des formes dont le caractère est connu, comme celle des chapeaux catalan, tyrolien, Watteau, Trianon. La grâce est le fond de tout; mais elle-même varie de mille manières.

Quelle différence, pour ne parler encore que des éléments du chapeau, entre le velours noir et le velours de couleur! Combien l'un est plus simple et plus sérieux que l'autre! La non-couleur est aux innombrables nuances créées par la nature ou par l'homme ce que l'unité est à la variété. Mais si le velours donne de la profondeur et du calme au noir qu'il affirme ou aux teintes qui le colorent, en revanche quelle expression de légèreté et de délicatesse dans un chapeau de dentelle, dans un nœud de blonde, car nous voyons chaque jour des chapeaux composés de ces substances nuageuses qui ne protégent rien, ne cou-

vrent rien, et n'ont d'autre mission que de s'arranger, de se chiffonner avec esprit, d'être élégamment inutiles!

Il en est de même des plumes. C'est à peine si l'on peut y voir une allusion éloignée au parasol. Leur unique destination est d'orner. Quand elles sont fermes, comme celles du faisan ou du coq, elles ont un air décidé, un air brave. Souples et recourbées, elles ont encore une sorte de grâce belliqueuse qui rappelle le panache des cimiers dans l'ancienne chevalerie, et qui, par cela même, forme un contraste aimable entre la délicatesse de la femme et l'accent guerrier de sa parure. Une seule plume est élégante et fière, surtout quand elle est rejetée en arrière et qu'elle retombe sur le chignon; pourquoi? Parce qu'elle est un ornement de direction, et qu'en exprimant la réaction de l'air contre la marche en avant, elle accuse l'élan de la volonté, le mouvement de la vie.

Plusieurs plumes frisées, réunies en touffes, ou disposées avec symétrie et formant diadème, ont une expression de richesse et de haute tournure. Quant aux oiseaux des îles qui déploient leurs ailes dans un nid de plumes noires sur un feuillage chatoyant, comme les mouches du Brésil, il est impossible de n'y pas voir une intention de magnificence qui convient à bien peu de personnes, et ne sied qu'à des figures de caractère. Les plumes de marabout, si ondoyantes, si vaporeuses, ne sauraient convenir non plus qu'à des femmes d'un âge mûr, par la raison qu'elles ajoutent au spectacle de la coiffure une opulence dont la jeunesse n'a pas besoin, mais qui peut racheter les fatigues de la beauté. C'est aussi à raison de la splendide richesse de leur coloration régulière, que les plumes de paon sont mieux posées dans l'axe de la coiffure que sur le côté.

Qu'on ne s'y trompe point : il y a dans le chapeau bien des choses qui ne dépendent pas de la mode, qui échappent à son empire, absolu mais limité. Tous les ukases de cette souveraine capricieuse et lunatique n'empêcheront pas que le chapeau fermé par des brides ne soit plus modeste, plus habillé, j'allais dire plus honnête qu'un toquet penchant ou une assiette renversée, comme le chapeau niçois, noués au chignon par un ruban presque horizontal, dont les pans flottent par derrière. Il est sensible qu'à l'un de ces chapeaux se lie une idée de retenue, à l'autre une idée de liberté. Le premier couvre le passage des joues à la nuque sous l'oreille, et ce passage a toujours un accent de volupté lorsqu'il consiste en une dépression légère; le second, laissant à découvert la souplesse et la grâce de toutes les attaches du cou, les abandonne aux

caresses de la lumière et de la pensée. Les brides du chapeau ne sont donc pas indifférentes au caractère de la coiffure. Qu'elles soient en blonde ou en crêpe, en rubans de soie ou de velours, en tulle ou en gaze, elles expriment l'intention de voiler une partie nue et de fixer le chapeau, ce qui revient à une apparence de réserve. Une apparence, disons-nous, car il n'y a guère autre chose dans les manières, si finement nuancées, dont les femmes obéissent aux décrets fugitifs de la mode. Aussi bien, celles qui laissent à découvert les joues, l'oreille, le col et jusqu'à la naissance des épaules, semblent racheter la nudité de ces carnations par le voile qui enveloppe tout le système de leur élégance et va négligemment s'épingler sur le chignon... Mais que dis-je ! c'est peut-être un moyen de mieux faire regarder, de mieux faire voir ce qu'on a l'air de cacher, que ce voile transparent dont l'impondérable substance est si joliment nommée tulle illusion.

On peut signaler les mêmes apparences dans le collier qui encadre le visage ou dans l'écharpe qui vient se nouer sur la poitrine avec une rose ou un bijou. Et quelle différence d'une écharpe ainsi régulièrement ramenée sous le menton à celle qui ne retombe sur le cou qu'après s'être nouée négligemment par derrière et de côté !

Il faut s'entendre, cependant. Les convenances de la coiffure ne sont pas toujours les mêmes. Tel chapeau qui paraîtrait leste à la ville peut être élégamment convenable à la campagne ou dans une toilette de plage, s'il est à l'avenant de tout le reste. Un peu de liberté est alors de mise. J'ajoute qu'en général, pour qu'une parure soit piquante, il y faut l'assaisonnement d'un contraste, optique ou moral. Rien ne va mieux, par exemple, à une jolie femme, surtout si elle a de la vivacité dans les allures, que d'être coiffée d'une façon quelque peu virile ou militaire. Le chapeau du grand Frédéric, en miniature, posé sur des cheveux relevés, présente une image de crânerie qui contraste avec la délicatesse du sexe féminin. Quand une femme se livre à un exercice mâle, comme l'équitation, la chasse, ou qu'elle part avec des touristes pour une expédition dans les montagnes, elle a toujours bonne grâce à opposer le caractère rude ou cavalier de son vêtement et de sa coiffure à la finesse de ses mains, à la petitesse de son pied, à sa taille frêle et souple.

Depuis longtemps, le chapeau d'homme est regardé comme classique dans le costume des amazones, qui, pour rester femmes, n'ont qu'un voile à y attacher sous prétexte de se garantir les yeux contre la poussière et le soleil. Comment couronner autrement que par un petit feutre viril à courte plume, ou par un toquet retroussé, tout vêtement qui rap-

pellerait les mutineries de la Fronde, ou bien qui se composerait d'ajustements tels qu'une redingote à boutons, une veste garde-française, un col cassé, une cravate de collégien, un pantalon de zouave et des guêtres ? Qui ne sent qu'un tour martial donne du mordant à la grâce d'un être faible, parce qu'il devient une raillerie aimable, une antiphrase ?

Les femmes portent souvent des coiffures hautes, et il n'y a pas d'inconvénient à cela, pourvu que le chapeau soit parfaitement distinct de la tête, et qu'ainsi l'excès de longueur ou d'importance soit étranger au volume de la tête elle-même. Au XVe siècle, lorsque les dames françaises se coiffaient de ces cornets démesurés qu'on appelait des *hennins*, la



COIFFURE DITE HENNIN.

seule inclinaison du cornet, sans parler de sa forme, le détachait nettement de l'ensemble du corps, et les proportions naturelles n'en étaient pas altérées, parce que le hennin était un simple ornement, une évidente parure de la tête, que l'esprit pouvait en séparer facilement. Aujourd'hui, au contraire, les femmes se font, avec des cheveux sincères ou empruntés, une coiffure d'un seul tenant, tellement épaisse, tellement volumineuse, que leur tête, au mépris des convenances les plus rudimentaires de la proportion humaine, devient le cinquième et quelquefois le quart de toute leur personne !

Nous avons dit quelle était, dans la tête humaine, l'expression de la

verticale, de l'horizontale et des obliques (*Grammaire des Arts du dessin*).



CARACTÈRE DE L'HORIZONTALE DANS LA COIFFURE.

Ces lois inexorables s'appliquent aussi à la coiffure. Posée horizontale-



CARACTÈRE DE L'OBLIQUE DANS LA COIFFURE.

ment, elle répond à un sentiment d'ordre et de calme. Si elle est plus

ou moins inclinée sur le front et ne laisse voir que les yeux, comme pour les rendre plus brillants, elle accuse une intention d'indépendance et de fantaisie individuelle, parce qu'il n'y a qu'une seule horizontale, tandis que les obliques varient d'aspect selon le degré même de leur obliquité. Il est clair que le chapeau d'une femme a une autre physionomie, lorsqu'il est disposé parallèlement aux lignes naturelles du visage, que lorsqu'il contrarie ces lignes en se portant à droite ou à gauche, en avant ou en arrière, au lieu de les suivre comme le cadre suit les contours de la chose encadrée.

En résumé, il en est de la coiffure et du chapeau féminins comme des autres parties du vêtement et de la parure, dont nous allons parler. La régularité, la symétrie, l'unité, le choix de la verticale et de l'horizontale, y sont essentiels au caractère sévère ou sérieux, tandis que la variété, l'alternance, le contraste, la préférence donnée aux lignes obliques, sont des indices d'humeur volontaire, de hardiesse, de caprice, ou tout au moins des accents de jeunesse et de liberté.

CHARLES BLANC.

(*La suite au prochain numéro.*)



L'EXPOSITION DE LIMOGES



A *Gazette* a déjà saisi l'occasion de témoigner son intérêt aux hommes actifs et persistants qui, à travers de rudes obstacles, ont fondé à Limoges les Écoles libres d'Art appliqué à l'Industrie et ne se lassent point d'enrichir son Musée céramique.

C'est ce même groupe que nous retrouvons au milieu de la *Société des Amis des Arts* de Limoges, la maintenant dans la voie du progrès, l'unissant par des rapports personnels avec la presse et les artistes, provoquant et mettant en œuvre des expositions telles que celle que nous venons de visiter. Celle-ci est la troisième depuis la fondation de la Société. En disant de suite qu'elle a donné lieu à 40,000 francs d'achats, j'aurai indiqué ce qu'un tel résultat final suppose d'entrain, de diplomatie et de dévouement comptant parmi les membres du bureau

Ces exhibitions d'œuvres d'art contemporaines, — qu'elles soient annuelles, selon les ressources de la Société, ou qu'elles ne se renouvellent qu'à des intervalles plus longs, — jouent en province le même rôle que le théâtre ou que le roman. Elles initient le public au mouvement qui, à Paris, pousse l'École dans tel ou tel sens. Chaque chef-lieu a un turf, quelquefois même une salle de spectacle et un musée; un jour viendra où il aura son local à demeure pour les exhibitions de tout genre qui s'y succéderont. Elles sont utiles partout avec des caractères divers, contentant à Bordeaux, ville de dilettantisme, un monde autre qu'à Lyon, ville de négoce. A Limoges, elles sont le complément nécessaire,

logique des efforts qui se sont faits depuis quelques années pour secouer un sommeil qui a duré plus longtemps que celui de la Belle au bois dormant. Il était indispensable de faire sentir aux négociants, aux fabricants et aux simples citoyens qui ont aidé de leur bourse la fondation d'écoles nouvelles et actives, qu'il ne faut pas verser dans l'ornière de la « spécialité », et que l'Art est le promoteur et le tuteur naturel de l'Industrie.

Tout démontre la vérité de cette observation et l'importance de l'alliance entre deux modes d'activité qui, en réalité, n'ont jamais été disjoints que par les fausses doctrines succédant à l'enseignement pratique du XVIII[e] siècle. La lutte contre l'indolence des fabricants français, gorgés par la commande étrangère, n'a été entreprise par l'Union centrale, après les cris d'alarme poussés aux expositions universelles de 1855 et 1862, que dans ce but. C'est dans ce but encore que l'Union centrale exhiba, malgré leur navrante indigence, les envois des écoles où s'enseignait le dessin sous la protection et avec la garantie du gouvernement. Le dessin linéaire était-il en danger, ou bien l'habileté manuelle de nos sculpteurs ornemanistes, de nos ciseleurs, de nos dessinateurs de tapis et de papiers peints? Non, mais l'invention, le goût traditionnel, le sentiment français, la haute éducation, périclitaient.

Il parut évident, au milieu de ces grands concours des nations, que les facilités d'approvisionnement de matières premières, que les engins nouveaux de fabrication, que les facilités de débouchés devenant égaux pour toutes, l'avantage resterait à la nation, non pas qui produirait le plus, mais qui produirait le mieux. Et que parmi celles qui produiraient bien, l'avantage serait encore à celles qui offriraient les modèles les plus originaux, les plus capables de servir de types pour des imitations, des interprétations successives.

L'Angleterre, qui jusque-là avait appelé chez elle, à grands frais, nos plus habiles artistes, fonda alors le grand musée de South-Kensington, son *Science and Art départment*. Ce fut pour nous plus qu'une grande bataille perdue. La France ne s'en relèvera qu'en renouvelant de fond en comble son enseignement, — j'allais écrire son armement, — et en favorisant, dans chaque grand centre provincial, une décentralisation effective.

Mais il ne faut point trop spécialiser l'enseignement des Arts du dessin appliqué aux diverses industries. Le remède deviendrait pire que n'est le mal! C'est de l'Art, de l'art indépendant de toutes entraves, de l'art marchant à sa guise vers un but qui change à chaque modification profonde du corps social, que procédera la révolution régénératrice de

nos hautes industries. Loin de redouter que l'Art crée des inutiles ou des déclassés, il faut le rendre le plus accessible possible à tous les citoyens par la création de musées et de bibliothèques sérieuses, par la multiplicité des exhibitions du genre de celle-ci, dont j'indiquerai tout à l'heure le caractère spécial. Si Paris possède une énergie si déterminée que les meilleurs dessinateurs de Mulhouse et de Lyon sont forcés de revenir chaque année s'y retremper pendant quelques semaines, c'est que là ils rencontrent d'infinies formules de tout ce qu'ébauchait leur cerveau. Les musées, les courses, les conférences, les cafés, les expositions, les boulevards, les spectacles, les fêtes privées, tout, depuis l'affiche sur les murs et le livre nouveau à la vitrine du libraire, jusqu'à l'album arrivé hier de Yokohama, et à la visite chez un amateur, tout entre dans la composition de cet airain bien autrement singulier et sonore que l'airain qui se figea dans les ruisseaux de Corinthe incendiée. Voilà ce qui aux esprits de race pure donne la fécondité et l'originalité. Voilà ce qu'il faut, sur n'importe quelle échelle que ce soit, provoquer en province. Vous aurez toujours des jeunes gens qui, dès quinze ans, sauront exécuter correctement des oves ou faire courir une grecque sur le flanc d'un vase. C'est là le résultat forcé de l'apprentissage professionnel. Mais si quelque jour le public se fatigue des oves trop réguliers et de l'éternelle répétition de la forme jadis en vogue, ces mêmes jeunes gens sauraient-ils modifier cette forme, faire revivre cet ornement ? Assurément non, et vous resterez aussi surpris et aussi désolé que le cygne qui a couvé des œufs de poule. L'artiste au contraire est maître de tout. Peut-être serez-vous à la rigueur obligé de faire épurer quelques points de détail de son esquisse par une main de manœuvre, mais son imagination travaillant sans cesse vous aura livré aussitôt que demandé un type nouveau qui rajeunira pour longtemps vos ateliers et vos vitrines.

Les Anglais, gens pratiques et résolus, en ont fait, à South-Kensington, l'expérience directe et concluante. Les premiers programmes, rédigés par des théoriciens, éliminaient de l'enseignement l'étude du modèle vivant. On avait craint de former des artistes trop détachés des buts spéciaux qui les attendaient dans la pratique. Après moins de trois ans on s'aperçut que l'on avait formé des élèves habiles qui dessinaient correctement un plâtre, à peu près une plante, pas du tout un animal et, en tous cas, n'imprimaient nul cachet d'harmonie ou de force à leurs compositions. On revint bien vite à l'étude du modèle et de l'anatomie, sans négliger, bien entendu, les études qui nécessitent les applications de l'Art aux objets manufacturés, et l'on laissa les élèves copier libre-

ment, et en quelque matière que ce fût, les peintures et les dessins, les sculptures et les maquettes de maîtres anciens ou modernes, anglais ou étrangers, qui occupent les salles du premier étage de ce colossal musée-bibliothèque.

Les expositions d'objets d'art contemporains ne peuvent donc qu'être utiles dans les centres industriels, ne dussent-ils qu'y propager le sens subtil et variable de la modernité. Mais les Écoles libres de Limoges, on l'a remarqué à la dernière exhibition de l'Union centrale, sont dirigées par un artiste qui, sur le terrain du haut enseignement, ne reculera pas d'une semelle. Les résultats déjà obtenus sont faits pour le confirmer et pour confirmer aussi ceux qui assistent, intéressés ou simples observateurs, à cette expérience.

M. Alexandre Lafond est un des élèves d'Ingres, et l'on pourrait dire des meilleurs, car en prenant à son maître tout ce qu'il pouvait lui emprunter au point de vue technique, il n'a rien abandonné de son originalité. Il avait, et les méritait bien, les palmes de cette exposition. Le portrait de sa *Mère* est une étude très-poussée au détail et maintenue très-claire. L'âge s'y affirme par mille petites rides, et la bonté par un regard d'une candeur et d'une fermeté toutes populaires. C'est l'aïeule vénérable et tendre, qui s'éteindra avec les satisfactions suprêmes du devoir bien rempli et de l'affection redoublée des enfants qui l'entourent. Rencontre surprenante ! cette solide et honnête étude rappelle vaguement le type, bien choisi du reste pour les vieilles femmes, du plus corrompu des artistes du XVIIIe siècle, Greuze. — M. Lafond s'est peint aussi lui-même, accoudé au dossier d'une chaise, regardant devant lui d'un regard rêveur et ferme. Il y a une singulière étincelle dans la prunelle de ce petit homme brun, aux gestes endormis, à la parole traînante, à la mine sauvage et qui, par la loyauté de sa nature et la simplicité de son attitude, s'est conquis à Limoges toutes les sympathies de tous les honnêtes gens. Ce portrait est d'une hardiesse de dessin et d'une force de ton qui étonnent et retiennent. Il a passé par un des Salons de Paris. Naturellement il n'a pas été acheté, et cependant, au Luxembourg, le portrait de Cherubini pourrait peut-être seul soutenir son voisinage. — M. Lafond, depuis qu'il est à Limoges, a appris la peinture sur faïence, dont toute la difficulté est surtout de savoir bien dessiner. Il a ici deux portraits de femme, l'un d'une grâce toute pénétrante qui est celui de la fille du président de la *Société des Amis des Arts*, M. A. Dubouché. C'est un camaïeu couleur de laque pourprée que réveillent çà et là quelques tons naturels d'une rare vigueur.

C'est dans ce mode uniforme du camaïeu s'enlevant sur un fond vert et or, avec une réserve de blanc bleuté pour simuler la collerette, qu'a été peint également sur faïence, par M. Félix Lafond, le portrait de *Mlle Madeleine B...* M. Félix Lafond est élève de l'École des Beaux-Arts. Il suit cet atelier du sculpteur Farochon, qui me semble le meilleur foyer d'enseignement, si j'en juge par les jeunes gens que j'y connais. M. Félix Lafond est loin de posséder encore la science de dessin de son père. Il ébauche avec une certaine rudesse juvénile, comme un faune, mais peut-être a-t-il des vues plus décidées, et est-il plus de son temps. La rêverie énerve encore son jugement, comme la croissance trop rapide fatigue les muscles incomplétement formés; mais dès qu'il saura se recueillir, il marquera certainement dans les rangs de la jeune garde révolutionnaire.

Il n'était point sans intérêt de comparer les études de M. Lafond, élève d'Ingres, avec celles d'un peintre qui, coloriste à outrance, se déclare cependant un des plus sincères admirateurs du maître, M. Gustave Ricard. M. G. Ricard n'envoie plus rien aux Salons de Paris. Pourquoi ? Je l'ignore, car la critique — je parle de celle qui sent ce qu'elle écrit — lui a toujours été sympathique. Mais la province vient frapper à sa porte, et comme M. Ricard est un esprit des plus délicats, il se laisse volontiers attendrir, et il cède. C'est ainsi qu'il m'est arrivé d'obtenir des cadres pour Bordeaux. Il avait prêté à Limoges le *portrait de Mlle de C...*, un sourire bouffi comme un Corrège, et le *portrait de M. Albert Goupil*, avec le costume fantaisiste, les allures mystérieuses et les tons rissolés des continuateurs de Rembrandt. Le procédé de M. G. Ricard rappelle assez celui qu'affectionne maintenant Jules Dupré. Il manque de netteté et d'éclat, mais de l'œuvre du paysagiste comme de celle du portraitiste, de cette interprétation magistrale et incomplète rayonne un charme triste et profond.

M. Puvis de Chavannes avait prêté trois esquisses ou réductions libres de ses grandes compositions décoratives. Je regrette que la commission ne se soit pas crue assez appuyée pour décider l'acquisition de la *Vigilance*, ou du *Recueillement*, ou du *Sommeil*. C'était une noble page à mettre sous les yeux des élèves. C'était un sage et tranquille enseignement à l'adresse de ceux qui étaient passés railleurs ou indifférents devant cette peinture qui n'est pas celle de tout le monde... « *non hic piscis omnium.* » C'était enfin nouer des relations plus étroites avec les ateliers d'où peuvent sortir des morceaux de poids. Qui donc réagira, si ce ne sont des Sociétés comme celle-ci, contre les envois des marchands ou de certains artistes qui ont mis ces expositions en coupe réglée? Je

veux bien que l'on fasse une large part aux lots. Mais bientôt les lots auront pris le dessus : ces exhibitions, envahies par les médiocrités dont le pullulement est navrant, ne seront plus que des marchés où l'on vendra des quartiers de tableaux à la cheville. Grâce aux exigences croissantes des artistes (avec M. Puvis de Chavannes, ce n'était pas le cas), grâce aux concessions lamentables des personnes qui avaient fondé ces Sociétés dans un but de régénération, on peut calculer mathématiquement le moment où elles auront cessé d'être.

Et cette Société est, en dépit de la politique, de celles dont l'action est la plus persuasive. Ainsi elle a obtenu de son Cercle de l'Union ce que Bordeaux n'obtient plus de son New-Club, une acquisition d'un chiffre élevé. Le choix s'est arrêté sur une gracieuse composition de Chaplin, la *Jeune fille à la perruche :* c'est une grosse brunette qui, réveillée par les cris de son oiseau gâté, a sauté de son lit, a jeté un mantelet noir sur ses épaules roses et a couru au sucrier pour apaiser la criarde bête. Cette toile sera d'un excellent effet dans ce club commode et hospitalier, qui réunit l'élite de la société limousine et qui a déjà acquis soit à Bordeaux, soit à Limoges, des peintures d'un bel effet décoratif. On ne peut souhaiter aux cercles de province — et celui-ci est fort riche — un plus intelligent et un plus agréable placement de leurs économies. C'est se substituer à l'action du gouvernement qu'on a si longtemps sollicitée et qui a été si pernicieuse. Si l'administration n'avait pas pris, sous couleur d'encouragement, le dissolvant engagement d'acheter aux Salons de Paris et de reverser les trop-pleins de ses greniers sur les musées de province, Paris compterait aujourd'hui moitié moins d'artistes médiocres, et les municipalités ou les groupes de citoyens auraient partout l'habitude soit de faire leurs choix eux-mêmes, soit de commander des travaux décoratifs répondant au génie, aux aptitudes, aux types, à l'histoire, au paysage de chaque région.

Je n'ai point vu les deux expositions antérieures. Donc je ne saurais établir en quoi celle-ci leur est inférieure ou égale. Mais les difficultés pour réunir deux cent cinquante ou trois cents toiles, dessins et aquarelles sont bien autrement grandes qu'autrefois. Je ne m'appesantirai pas sur le détail d'œuvres que nos lecteurs connaissent au moins par des similaires. Les Corot sont toujours du cru Corot; il n'y a que la marque de la récolte qui en hausse ou en baisse la valeur. Ainsi pour nombre d'autres maîtres qui ont régulièrement la publicité de la *Gazette* dans les comptes rendus du Salon annuel. A peine me hasarderai-je à citer quelques « irréguliers » qui, combattant hors rang, ont rarement les honneurs du rapport. Tels sont M. Th. Chauvel, qui est un sincère paysagiste

de style; M. Donzel, qui, surtout dans ses esquisses, exprime d'une façon pénétrante la poésie des sites et des rivières du Berry; ce malheureux Michelin [1], qui est mort à Limoges même, au moment où il se dégageait, paysagiste intelligent et vrai, à la vue des pittoresques châtaigneraies qui entourent Lespinasse. Enfin, dans une gamme plus accentuée, M. Bellet Dupoizat, dont nous avons retrouvé ici, outre des *Vues de Hollande*, enlevées d'une brosse étonnamment hardie, une des meilleures études de jeunesse, la *Noce villageoise*, dans un des faubourgs de Lyon, si enjouée, si bruyante, si bondissante; les *Effets d'hiver*, de M. Jongkind, si prestement touchés; les *Paysages de Provence*, de M. Paul Guigou, d'une intensité lumineuse et claire si simplement obtenue. J'ai noté encore des dessins de M. Bida et de M. U. Parent, des bois gravés par M. Prunaire, quelques aquarelles par MM. Théodore Valério, Pollet, Dumaresq, et, parmi les plus faites, une composition par M. Édouard Lièvre, des objets de haute curiosité groupés avec goût sur un tapis d'Orient.

Le mouvement artiste ne se fait pas seulement sentir à Limoges par le nombre croissant des élèves qui suivent les cours des Écoles libres et des autres écoles administratives, il s'est propagé parmi les classes riches, et ce n'est point un des moindres résultats. Plus d'un des jeunes gens du monde qui aujourd'hui manient le crayon ou le pinceau sera appelé un jour à la direction d'une fabrique. Il est bon qu'il soit capable de communiquer à son personnel de décorateurs ou de sculpteurs ses observations appuyées d'un exemple. Ces jeunes filles elles-mêmes deviendront des femmes dont le goût épuré par l'étude sera plus difficile et plus délicat. La société limousine est appelée, selon toute vraisemblance, à donner à la France un frappant exemple de ce que peut sur les mœurs la pratique directe de l'Art. Les noms de gentlemen artistes abondent sur les livrets du Salon annuel, et il a été reconnu, malgré le bonhomme Chrysale, que la femme moderne n'est pas complète

Quand son esprit se hausse
A connoître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.

La *Revue du Salon des Beaux-Arts* [2], publiée en volume par M. Félix Achard après avoir paru en articles dans le *Courrier du Centre*, me

1. Jules Michelin, dont les dernières eaux-fortes et les dernières études peintes sont de beaucoup supérieures à tout ce qu'il avait fait antérieurement, a été emporté à Limoges même par la petite vérole, au moment où il arrivait pour classer le Musée céramique.

2. Limoges. Typographie Chatras et Cie, 1870, in-8 de 62 pages.

fournira des détails plus certains que ceux que me donneraient mes notes sur les artistes de la localité. Un jugement enthousiaste sur une artiste, Mme Nivet-Fontaubert, femme d'un archéologue passionné, et dont j'avais déjà signalé les œuvres à propos d'un Salon de Bordeaux, prouve que M. Félix Achard est à la fois méridional et homme de goût. Il n'est que juste en écrivant que les *Nymphes* et les *Pêcheurs de la Briance* de Mme Nivet-Fontaubert sont des idylles cadencées et harmonieuses. — Les *Rochers au bord de la Sedelle*, de M. Édouard Laporte, sont un robuste morceau de peinture qui joue un peu trop le vieux tableau harmonié par le temps.— M. Dalpayrat, professeur à l'École de peinture et dessin patronnée par la Société d'agriculture, peint le paysage avec conviction et ardeur, et, puisque je parle professeur, je ne dois pas oublier de mentionner M. Marc de Laëre, professeur de modelage aux Écoles libres; c'est un des bons élèves de M. Henry Lehmann; il aborde avec courage les grandes figures pour se reposer de ses petites toiles, exécutées avec un fini rare. — M. Paul Lagrange est un animalier remarqué au dernier Salon à Paris; il parle chiens, chasseurs, piqueurs et forêts en homme habitué à les pratiquer. — Enfin il faut rappeler, sans froisser la modestie, que l'homme à qui les Arts doivent tant ici, que M. Adrien Dubouché, est un très-remarquable, très-habile dessinateur de paysages au fusain. Il les exécute avec une telle sûreté de touche et une telle variété dans les noirs, il leur imprime un si mâle cachet de vérité poétique, que je n'hésite pas à le mettre au premier rang dans les fusinistes contemporains.

Mais l'originalité réelle de cette exposition n'était point dans les envois des artistes.

L'originalité était dans la tentative d'associer, dans une mesure, la haute industrie à une exhibition qui n'était point industrielle. J'avais indiqué il y a deux ou trois ans, dans un article sur Bordeaux, l'avantage que conquerraient les *Sociétés* à mettre leurs clients en rapport non-seulement avec la peinture ou la sculpture, mais encore avec les plus beaux spécimens de l'Art appliqué à l'Industrie. Ce projet, probablement impraticable à Bordeaux puisqu'il n'y a point été mis en œuvre, a reçu à Limoges le plus favorable accueil. Les fabricants que nous sommes allé solliciter en compagnie du président ont tous compris l'importance d'une pareille tentative. MM. Barye, Barbedienne, Christofle et Cie, Falize, Froment-Meurice, l'émailleur Claudius Popelin, les céramistes Bouquet, Bouvier, Collinot, Deck frères, Ginori, Rousseau, Solon-Milès, ont choisi dans leurs vitrines, dans leurs magasins, dans leurs ateliers, leurs bronzes,

leurs bijoux, leurs plaques translucides ou cloisonnées, leurs vases, leurs aiguières, leurs plateaux, leurs services les plus nouveaux et les plus parfaits. Il ne s'agissait pas du nombre, mais de la qualité. Ils savaient qu'ils avaient à se mesurer contre les céramistes les plus experts et les plus difficiles, et qu'ils devaient s'attendre à être, selon l'énergique expression du peuple, « passés au tamis et épluchés ».

J'ai donc retrouvé à Limoges, avec un vif intérêt, les pièces d'élite que j'avais récemment passées en revue, pour les lecteurs de la *Gazette*, à l'exposition organisée aux Champs-Élysées par l'Union centrale. Mais si je les savais par cœur, le public limousin ne les connaissait que de réputation, et, amateurs et fabricants, dessinateurs d'atelier ou élèves, tout ce public a paru prendre grand plaisir à les examiner du plus près. Ce ne sont pas des paroles de complaisance que j'écris. Je tiens pour certain que tout le Limoges qui s'est succédé dans cette galerie des Beaux-Arts a finement senti qu'en se séparant pour un temps de ces écrins ou de ces plaques les artistes-fabricants et les fabricants-artistes — c'est souvent tout un — avaient fait acte bien plus de courtoisie que de commerce, qu'ils savaient bien plus contribuer à un acte de diffusion utile au pays que provoquer des acquisitions.

S'il faut le répéter encore, tout en ces matières se tient étroitement. Ce n'est pas le moyen, c'est le but qui importe. Théophile Gautier a pu justement rappeler, à l'occasion de la mort de l'orfévre Froment-Meurice père, les vers typiques de Victor Hugo :

La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.

Je ne doute donc pas que les bijoux qu'avait prêtés M. Émile Froment-Meurice n'aient inspiré aux artistes céramistes des idées encore confuses peut-être aujourd'hui, mais dont ils se serviront un jour utilement. M. Émile suit délicatement les tendances de la Renaissance française. Il aime les constructions générales sveltes, les détails sobres et fins ; enfin il cherche volontiers des effets nouveaux dans l'emploi du cristal de roche ou des parties émaillées. Je citerai à l'appui des pendants d'oreilles en brillants, un porte-bouquet or, émail vert et perles, un flacon cristal de roche, rubis, roses, perles et émaux jaspés, une bague dans le style égyptien, et dans les spécimens d'orfévrerie deux candélabres Louis XIV, et des plats ciselés d'un burin résolu.

MM. Christofle et Cie s'étaient dessaisis du trésor d'Hildesheim, que connaissent nos lecteurs, et de plusieurs pièces, façon d'incrustation

japonaise ou chinoise : la pile voltaïque les décore de méandres d'or et d'argent que l'on croirait nés sous les coups répétés du marteau. Le procédé est curieux à tous les titres. C'est un des secours les plus évidents que la science soit venue apporter à ce que l'on appelle, faute d'autre mot, l'Art industriel. Les pièces d'orfévrerie de la maison Christofle et Cie sont aussi d'un grand intérêt et tout à fait dans les données des prix nécessités par l'émiettement de la fortune moderne.

M. Falize était là avec des écrins garnis de ses bijoux cloisonnés dans le style japonais. Nous avons été des tout premiers dans la presse à signaler cette ingénieuse application de dessins et de colorations d'un style piquant et nouveau à un procédé déjà pratiqué. La mode est restée bien plus fidèle à ces bijoux qu'il ne lui arrive d'ordinaire. C'est, en dehors de la perfection qu'y apporte l'émailleur M. Tard, parce que MM. Falize père et fils ne croient jamais avoir tout dit et qu'ils rajeunissent sans cesse leurs broches, leurs médaillons, leurs boutons, par des croquis variés ou par des essais d'associations de tons.

Puisque je parle émaux, je dois citer ici les émaux de peintre de M. Claudius Popelin. Un amateur parisien avait prêté toute une série de reliures exécutées par R. Petit, et incrustées, dans les plats extérieurs, des plaques de M. Claudius Popelin. C'est une des plus ingénieuses applications qu'on ait cherchées à ces bijoux de grand feu ; cette série d'émaux est très-variée, et il y en a un qui, touché en esquisse d'aquarelle avec du platine pour imiter le ton de l'argent, nous semble le comble de la perfection moderne. — M. John Saulnier avait aussi prêté le grand monument décoratif de M. Claudius Popelin qui a pour donnée la *Renaissance des Lettres*. Il fut acquis, il y a quelques années, par la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux. Un autre de ces monuments ayant été acheté par un grand seigneur prussien, et un autre encore par le duc d'Aumale, il s'ensuit que seuls nos musées nationaux n'en possèdent pas. Cependant chaque Salon se termine par des acquisitions bouffonnes de tableaux ou de plâtres qu'il faut cacher dans les greniers ou envoyer, non affranchis, aux musées de la province.

Les bronzes étaient représentés par M. Barye, qui ne cesse point de créer des modèles nouveaux, et par M. Barbedienne, dont les réductions d'œuvres anciennes ou modernes sont fondues et réparées avec un soin extrême.

La céramique proprement dite triomphait. Le marquis Ginori avait expédié de Doccia, près de Florence, les fac-simile de majolique de la Renaissance. Ces pièces sont curieuses quand elles sont la copie textuelle de beaux objets. Après les avoir « culottées » au jus de fumier, à la

fumée du foyer, au lard ranci, au soleil ardent, aux acides; après les avoir ébréchées, écornées, cassées et recollées, les brocanteurs ne se font pas faute de les mettre en vente pour des originaux. On a vu des experts y perdre leur latin. Mais quand, à Doccia, on essaye d'inventer, les résultats sont la plupart du temps lourds, gauches et louches. Ce n'est point là un art à encourager. Il a été intéressant tant qu'il s'est appliqué à la recherche des anciens procédés. Maintenant qu'il en est maître, il faut qu'il nous les applique à des formes et à des décors nouveaux.

C'est ce que je dirai à MM. Deck frères, le jour où ils auront trouvé le secret de fixer à leur gré les émaux métalliques, les lustres. Qu'ils en fassent alors usage sur des décors de fraîche date et qu'ils cessent de répéter littéralement les majoliques hispano-moresques ou les faïences de Perse, dont les moindres tessons sont bien autrement vibrants et fermes. Ceci, bien entendu, n'est point pour les blâmer de ce qu'ils ont fait jusqu'à présent. Ils ont suivi même une bonne marche, car, lorsque le mouvement en faveur de la faïence décorative s'est réveillé, nos céramistes étaient tombés bien bas. C'est, par parenthèse, ce qui démontre combien les manufactures d'État, lorsqu'elles n'ont pas plus d'activité et de bonne volonté que celle de Sèvres, deviennent de luxueuses inutilités. Elles se préoccupent des questions alors seulement qu'elles sont à peu près épuisées dans le public, et elles n'apportent que l'irritant fléau des entraves administratives.

Des fours des frères Deck, outre leurs travaux personnels et pratiques, sont sortis les vrais morceaux décoratifs de notre époque : les plats à grands feuillages composés et peints par Mme Escallier, les allégories de MM. Hamon et de Ranvier, les types allemands de M. Gluck, les premiers essais de Bracquemond.

M. Solon-Milès, dont nous avons si souvent signalé les bas-reliefs sous émail, avait envoyé une dizaine de figurines galantes et aimables. Elles ont d'autant plus frappé que leurs fonds irréguliers et riches tranchaient avec les fonds durs, unis et noirs, le dessin sec, le ton fané des pâtes rapportées qu'essaye un fabricant de Limoges.

Les *Paysages* et les *Marines* de M. Michel Bouquet ont été enlevés comme de purs et simples tableaux.

Il en eût été de même pour les buires et les vases sculptés en creux et décorés d'émaux courants par M. A. Bouvier, si ce jeune céramiste-peintre n'avait paru aux Limousins vouloir escompter trop vite sa gloire en marquant ses curiosités à des prix jugés inabordables.

M. Collinot avait exposé des vasques, des vases et des plaques de

revêtement dans le style persan. Les dessins rapportés de Perse par le regretté Adalbert de Beaumont sont pleins de caractère. Mais les colorations sont trop souvent maintenues dans une gamme délavée.

M. Rousseau avait prêté les essais, souvent exquis, qu'il poursuit à Sèvres et chez quiconque est un fabricant soigneux. M. Rousseau, dont le goût est remarquable, rêve de découvrir un décor qui, restant français, permette à notre porcelaine de grand feu de lutter d'éclat avec la porcelaine orientale.

J'éprouve un assez grand embarras à parler des envois des Limousins eux-mêmes. Il y a de certaines hiérarchies que l'on serait coupable d'attaquer — avec les meilleures intentions — par des jugements trop peu motivés. Je passe donc la plume à un écrivain du cru, que j'ai déjà cité et qui est parfaitement compétent en ces matières.

« Arrêtons-nous un moment, a écrit M. Achard, devant les porcelaines de la maison Gibus et Cie, de Limoges. On ne se lasse pas de contempler ces seaux d'un décor riche et fin, rompant carrément avec la routine pour revenir aux saines traditions; ces vases à fonds et dessins variés, qui surpassent peut-être en distinction les plus beaux échantillons de la fabrique de Sèvres ; ces autres vases Herculanum à barbotine coloriée; ces urnes ornées de filets d'or fouillés par des ornements d'une légèreté et d'une délicatesse étonnantes.

« C'est dans l'exposition de la porcelaine que l'on peut le mieux constater les progrès de nos artistes limousins. Je mentionne avec éloges un élégant service de M. F. Alluaud aîné, et surtout deux potiches en porcelaine dure, de la même maison, autour desquelles se déroulent un paysage à la Claude Lorrain, très-fin de tons, très-harmonieux, et qui sort complétement des données habituelles de la décoration limousine; — une plaque de Mlle L. Coulaud, d'après E. Lévy, représentant la *Mort d'Orphée,* qui se distingue par la pureté du dessin et l'harmonie de la couleur; — le charmant *Portrait de M. B...*, par Mlle Bennassi; — *Dédale et Icare,* de Mlle Brunetaud; — l'*Étude de femme,* d'après Ingres, de Mlle Damet; le *Portrait de Jules Simon,* par M. Digaud; — les plaques de Mme Dubur, professeur adjoint à l'École gratuite des Beaux-Arts, où je remarque une fort jolie copie de la *Belle Jardinière,* et une série d'émaux porcelaine, très-fins, très-bien compris, interprétés avec une exactitude et une intelligence des plus artistiques; les *Fleurs* et le *Portrait* de Mlle Sophie Drouet; les plaques de M. Charanton; — *la Source,* d'après Ingres, et le *Triomphe de Galatée*, d'après Giacomotti, par Mme Yvetot, dont les efforts intelligents sont le plus souvent couronnés de succès ; — *le Temps enlevant la Vérité,* par Mlle Salomon ; — enfin les

assiettes peintes par M. Chauvel, M. Dubouché, de Michelin, M. Jules Jacquemard et les potiches de M. Marsat. »

De l'étude faite à Limoges, non pas seulement dans cette exposition mais auprès de fabricants éclairés, on doit conclure que la découverte d'un système de décor de la porcelaine au grand feu aussi original, par exemple, que le décor façon Japon, sur terre de Montereau, inventé par M. Bracquemond sous la conduite de M. Rousseau, serait de la dernière importance. Les oxydes métalliques dont les tons produisent un si charmant effet sur la pâte tendre se volatilisent en recevant l'énorme coup de chaleur du grand feu. Cependant cette porcelaine de grand feu est la seule courante. L'autre n'est que de luxe relatif, et de solidité moindre. L'avenir de Limoges est dans la découverte de cet harmonieux décor. Les gisements de kaolin de qualité extra tendent à diminuer. Les couches plus récentes sont moins pures, moins blanches, moins fines. On est arivé à les imiter à peu près bien dans d'autres provinces ou même dans les pays étrangers, en mêlant au kaolin pur des éléments argileux. Donc, dans un temps que l'on pourrait mathématiquement évaluer, Limoges ne pourra plus lutter sur les grands marchés que par la supériorité, l'excellence artiste de ses produits.

Pour cette guerre prochaine — j'en reviens encore à mes moutons — Limoges doit lever et préparer des bataillons de jeunes artistes sachant manier les armes nouvelles et doit s'attacher des professeurs capables de comprendre la stratégie nouvelle aussi. La création des Écoles libres dirigées par un artiste d'un talent reconnu, l'enrichissement continu du Musée céramique, la fréquence des expositions de peinture et d'art appliqué, sont les meilleurs engins que l'on puisse opposer à l'influence menaçante des voisins. Voilà le vrai champ de manœuvres. Pour la soutenir, cette guerre où tant d'intérêts sont engagés, ne demandons rien à l'administration. Vivons dans les idées générales, et que chacune des grandes provinces industrielles de la France travaille à la suprême harmonie qui est la loi des temps modernes en favorisant bravement les actes d'initiative individuelle. Le génie français sommeille seulement. Éveillons-le !

PHILIPPE BURTY.



UN

MONUMENT DE L'ARCHITECTURE FRANÇAISE

DU Ve SIÈCLE [1]



EMANDEZ à un artiste ou à un homme du monde ce qu'était l'architecture en France à la fin du ve siècle de notre ère, au moment où naissait la France avec la dynastie de Clovis, il vous répondra que cet art n'existait pas ou qu'il a le droit de ne pas le connaître, car il n'en a jamais rencontré de traces apparentes; et il vous mettra au défi de lui montrer debout un seul monument important de cette époque. S'ensuit-il qu'aux temps mérovingiens l'architecture ne fût pas cultivée avec succès dans les Gaules, n'y fût même pas du tout pratiquée? Nullement. On sait fort bien avec quelle ardeur la Gaule adopta et s'assimila les lettres et les arts romains. Cent ans après la conquête, elle n'était déjà plus barbare; puis lorsque, Rome diminuant peu à peu d'importance, il se forma deux nouveaux centres d'action, deux foyers nouveaux de lumière, — l'empire grec et les Gaules, — la Gaule, la plus romaine des provinces, accapara pour une partie considérable la chaleur qui, du cœur épuisé du monde romain, se réfugiait vers les extrémités. On connaît parfaitement le vif éclat littéraire qu'elle jetait encore au ive siècle. La province qui donnait des poëtes comme Ausone à la cour impériale de Constantinople et possédait, dans quelques-unes de ses villes, les plus célèbres écoles du monde,

1. *Restitution de la basilique de Saint-Martin de Tours, d'après Grégoire de Tours et les autres textes anciens*, par Jules Quicherat, professeur d'archéologie à l'École des chartes. Paris, Didier, in-8°, 1869.

formait un milieu trop artiste pour ne pas compter des architectes, dignes représentants dans leur art de la culture intellectuelle du pays. La nuit ne se fait pas tout d'un coup sur une nation ; et le ve siècle, malgré le trouble des invasions barbares, malgré la difficulté qu'il eut à recueillir intacts l'héritage et la tradition du siècle précédent, a certainement hérité de ce siècle. Les monuments de cette époque, — qui manquent aujourd'hui à la France, privée par la mode plus que par le temps et les révolutions des manifestations successives de son art, — on peut les étudier dans les pays voisins. L'Italie, par exemple, plus heureuse quoique aussi agitée que nous, a su garder de ces hauts temps des édifices qui nous donnent de cette vieille architecture une opinion bien différente du mépris ou du dédain de ceux qui la nient au lieu de l'étudier. Par l'architecture italienne on peut juger de l'architecture française, filles toutes deux de la même civilisation, et il n'est pas nécessaire de supposer celle-ci moins parfaite, car, au moment des invasions, la Gaule pouvait rivaliser avec l'Italie dans tous les arts pratiqués assez uniformément par toute la société romaine.

Certainement, parmi les merveilles que l'Italie, ce musée d'art de toutes les époques, a conservées à l'admiration des générations actuelles, les monuments d'architecture des bas temps de l'empire ne sont pas les moins précieuses, quoiqu'elles soient les moins étudiées. Au milieu des témoignages si nombreux et si éclatants du génie antique ou du génie inspiré du moyen âge, au milieu des gracieuses ou grandioses conceptions de la Renaissance si multipliées sur ce sol privilégié, les monuments relativement modestes qui abritèrent les premières réunions de l'Église triomphante passent inaperçus. Le hasard des courses dans Rome amène quelquefois le touriste indifférent dans une de ces vieilles basiliques que rien ne recommande du dehors, sinon la vétusté de leurs pierres et l'appareil antique de leur construction. Mais qu'ils sont rares les simples curieux qui, sans être atteints de monomanie archéologique, visitent systématiquement et avec intention les premières églises de Rome, et franchissent les lagunes de Venise ou le désert des Romagnes pour venir contempler à Torcello et à Ravenne de purs types de la Basilique primitive ! Et pourtant, quel spectacle plus agréable pour les sincères amis du beau sans acception d'époques et d'écoles? Sans doute, j'en conviens encore, rien du dehors n'annonce un édifice important si, comme près de Venise et de Ravenne, la lagune et la maremme ne l'encadrent d'un imposant paysage. Les églises primitives, images du vrai chrétien, évitaient suivant la loi religieuse toute parure extérieure, et réservaient leur richesse pour le sanctuaire, accumulant autour de l'autel le tribut

de tous les arts. Mais, dès qu'on pénètre dans l'intérieur du temple, on est frappé de ses proportions heureuses, des procédés à la fois simples et habiles de la construction, et surtout des convenances tellement parfaites entre l'édifice et le besoin auquel il répondait, que les âges futurs n'ont eu qu'à développer le plan basilical. Les chrétiens en avaient emprunté la disposition, l'embellissant et l'enrichissant, aux palais publics qui servaient à rendre la justice de l'empire. L'église avant tout se divise en trois nefs séparées par des colonnes. Rien de grandiose comme la perspective de cette double colonnade qui s'avance majestueusement vers l'autel. Les architectes chrétiens avaient conservé dans leurs constructions l'effet imposant produit dans les temples anciens par les colonnades, mais en tournant vers le sanctuaire ce que les païens tournaient vers le dehors. Encore ne s'agit-il pas ici de ces colonnes lourdes et trapues qu'on retrouvera plus tard dans l'architecture gothique. On a partout employé les éléments encore assez purs de la construction romaine, sinon dans toutes leurs rigoureuses proportions, au moins dans les proportions approximatives qui s'imposaient à des constructeurs ayant alors sous les yeux tant et de si beaux modèles. Partout on rencontre, parmi les supports, des pièces de marbres rares et des chapiteaux souvent du plus beau travail antique, enlevés aux temples païens renversés. Comme les marbres, les métaux précieux étaient prodigués dans les basiliques. Il est avant tout un genre de décoration qu'elles comportèrent toujours et qui donne aux constructions religieuses de cette époque une splendeur que rien depuis n'a surpassée. Tous les pleins de l'architecture étaient revêtus de peintures à fresque et surtout de mosaïques.

Quiconque a parcouru l'Italie connaît le prodigieux effet de cette ornementation. On ne peut oublier, quand on les a vus, ces tableaux indélébiles, dont quatorze cents ans n'ont pas altéré la fraîcheur. Les scènes du culte chrétien à la cour de Constantinople par exemple, les portraits de Constantin et de l'impératrice Théodora, que les murs de San Vitale à Ravenne montrent encore à nos yeux éblouis, ne peuvent sortir de la mémoire. On ne peut oublier surtout, parmi les mosaïques de la nef de Sant'Apollinare in Città, cette théorie tout antique de saints marchant vers le Christ et vers Marie : conception noble et simple qui impressionna si vivement l'âme d'un grand peintre, et inspira à Flandrin cette procession sublime fixée par lui, pour la gloire de l'œuvre inspiratrice et l'honneur de notre école, sur les frises de Saint-Vincent-de-Paul, à Paris.

En rapprochant de ces monuments italiens les descriptions d'édifices français analogues qui se trouvent dans les textes de l'époque mérovingienne, les historiens sont convaincus depuis longtemps que l'architec-

ture non-seulement existait en France sous nos premiers rois, mais encore qu'elle savait y produire des œuvres d'une véritable beauté. Cependant, il faut l'avouer, la preuve directe restait toujours à faire, et les artistes ne possédant encore ni une ruine ni les plans coupe et élévation de la restitution motivée d'une basilique mérovingienne, avaient quelques raisons de laisser ces souvenirs et ces vestiges, trop exclusivement historiques, enfouis plus profondément dans la poudre des documents d'histoire que dans le sol renouvelé de notre pays.

Aujourd'hui toutes les preuves sont produites aussi bien pour l'artiste que pour l'historien.



Il est un temple que la Gaule éleva avec amour à son grand apôtre saint Martin, sanctuaire vénéré entre tous, palladium de la monarchie française, autour duquel pendant cinq cents ans se sont passés les plus grands événements de notre histoire. C'est la basilique construite par l'évêque Perpétue vers l'an 472, à la place d'un oratoire qui recouvrait la dépouille de saint Martin dans le cimetière romain de la cité de Tours; détruite par un incendie aux approches de l'an mil, elle dura près de cinq cent vingt ans. Ce type accompli de l'architecture du ve siècle, ce monument que tous les arts contemporains concoururent à élever et qui résume toute la culture artiste de son époque, est décrit ou cité dans d'assez nombreux documents. Les érudits, dont la curiosité était plus irritée que satisfaite, cherchèrent, on le pense bien, à combler une lacune considérable dans l'histoire de l'art français et à rendre évident pour tous, par un dessin, ce que, seuls, quelques adeptes pouvaient connaître par la comparaison pénible de vingt textes obscurs et épars. Aussi M. Charles Lenormant, quand en 1836 la Société de l'histoire de France publia son édition de Grégoire de Tours, entreprit-il de donner une image de la basilique décrite par Grégoire dans son *Histoire des Francs*. Il coordonna les textes, et, s'associant un des hommes qui connaissent le mieux aujourd'hui l'histoire de l'architecture religieuse, il confia aux mains habiles de M. Albert Lenoir le soin de traduire sa pensée. La collaboration de ces deux savants produisit une restitution de Saint-Martin de Tours extrêmement ingénieuse, mais en désaccord complet avec ce que l'on sait de la construction des premiers édifices chrétiens de l'Occi-

dent. L'hypothèse émise, sans s'astreindre à respecter toutes les données imposées par les documents et même sans les utiliser toutes, créait un édifice chimérique, sans précédents immédiats, sans analogies contemporaines, sans imitations postérieures; ce qui, dans toutes les branches de l'art et surtout dans l'architecture religieuse où domine avant tout la tradition, était *a priori* invraisemblable.

La solution, si savamment d'ailleurs et si habilement proposée, ne put se faire adopter par tout le monde, et la question, restant depuis à l'ordre du jour, vient d'être examinée à nouveau, et cette fois, croyons-nous, définitivement. Car si, dans certains détails, on est encore obligé de recourir à l'hypothèse, on a concentré sur le sujet tout ce qu'il était possible d'y jeter de lumière, et, quand l'évidence ne s'impose pas dans le nouveau projet, toutes les invraisemblances ont du moins disparu. M. Jules Quicherat, empruntant le crayon net et précis de M. Robert Saglio, donne de la basilique de Saint-Martin de Tours : une coupe longitudinale de la nef, une coupe longitudinale du sanctuaire, un plan par terre de tout l'édifice et un plan des dépendances de l'église. Il explique et discute dans un mémoire à l'appui jusqu'aux moindres dispositions de cette restitution aussi pratique en construction que certaine ou vraisemblable en histoire.

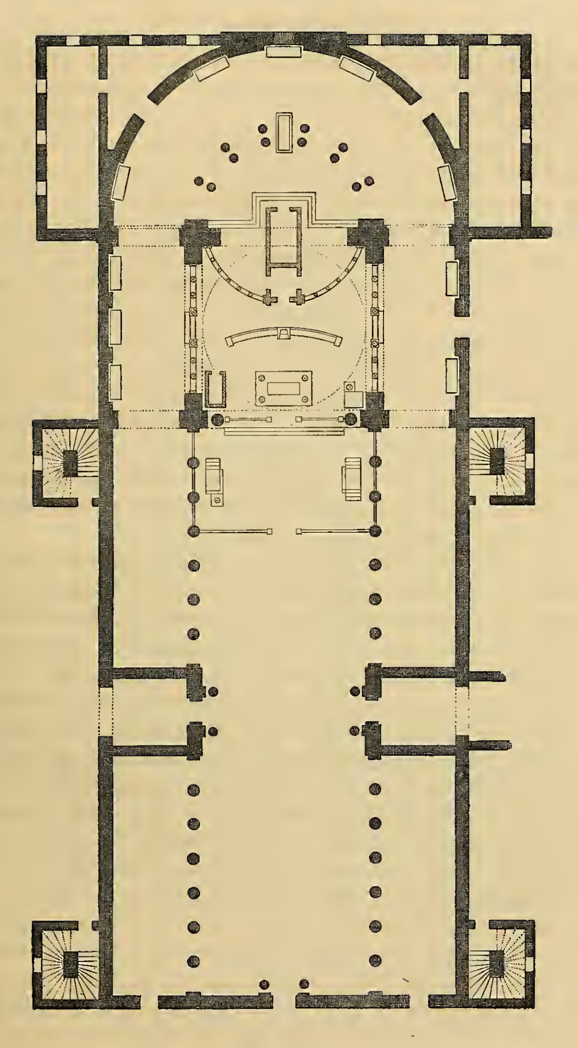
Il est impossible de retracer ailleurs que dans un recueil spécial avec quelle merveilleuse perspicacité M. Quicherat a interrogé tous les documents contemporains de l'édifice et les a conciliés entre eux. Je ne puis non plus reproduire par le menu tout ce qu'il a fait sortir de renseignements des indications en apparence les plus insignifiantes, et ce qu'il a arraché de révélations aux témoins qui semblaient les plus muets. Ce serait s'enfermer dans le cercle trop étroit de l'archéologie pure; et peut-être enlèverais-je aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* le plaisir causé par cette conquête sur l'inconnu, si je ne les conduisais directement aux résultats, en leur abrégeant la marche embarrassée et laborieuse qu'a dû suivre l'auteur pour parvenir méthodiquement à la vérité.

Grégoire de Tours et l'auteur d'un livret à l'usage du pèlerin qui venait visiter le tombeau du saint (Recueil d'inscriptions gravées, peintes ou exécutées en mosaïque dans la basilique) nous ont transmis le nom, le nombre et la position de presque tous les membres d'architecture de Saint-Martin. Le monument avait cent soixante pieds de long, soixante de large, quarante-cinq de haut depuis le sol jusqu'à la charpente du comble. Il était percé de cinquante-deux fenêtres et de huit portes, possédait dans l'intérieur cent vingt colonnes et se composait de deux

parties distinctes, une nef (*capsus*) et un sanctuaire (*altarium*). Le sanctuaire comptait à lui seul trente-deux fenêtres et quarante et une colonnes. C'est une difficulté qui d'abord paraît insurmontable que distribuer rationnellement les supports et les percements énumérés ci-dessus; mais pour triompher de cet obstacle il n'est pas permis de supposer l'église de Tours différente par la forme des autres églises de l'époque. En effet, Grégoire contient à cet égard un témoignage implicite, mais concluant. Après avoir parlé de la basilique de Tours, il traite de celle de Clermont, bâtie à peu près en même temps. Il la décrit de la même façon que la première, en donnant le nombre des colonnes, des fenêtres et des portes. Mais il a bien soin d'ajouter qu'elle avait deux bras en saillie sur l'alignement de sa nef et une abside sur sa façade. Comment Grégoire, si précis en énumérant les particularités constituant une innovation dans la forme ordinaire des édifices religieux de son temps, aurait-il oublié de mentionner la dérogation apportée par son église à la construction habituelle? L'église de Saint-Martin était donc une basilique n'ayant qu'une abside et dont le transept, s'il existait, ne dépassait pas l'alignement des bas côtés.

D'après une répartition des dimensions et des supports proportionnelle aux deux parties de l'édifice selon que l'exigent les indications historiques, la nef a cent pieds de long et soixante-dix-neuf colonnes. Ce nombre considérable de supports pour un espace aussi restreint amène à supposer deux étages et une tribune au-dessus des portiques de colonnes, comme à Sainte-Agnès de Rome et à Saint-Laurent-hors-les-Murs. Le rapprochement forcé des colonnes oblige à les relier au moyen de l'architrave plutôt qu'à l'aide de l'arcade, procédé inutile ici et moins ancien. On peut d'ailleurs invoquer les exemples de Sainte-Marie-Majeure, de Sainte-Marie-du-Transtevère et de Saint-Chrysogon-en-l'Ile. Les colonnes seront de proportion ionique, ayant neuf fois en hauteur une épaisseur de deux pieds. Les entre-colonnements calculés de quatre pieds, trois ou quatre pouces, donnent, sur une longueur de cent pieds, un ordre de quinze colonnes réduit à douze pour ménager la place des pleins nécessaires à deux portes latérales; soit en tout vingt-quatre colonnes. Une vingt-cinquième colonne demeure isolée dans la nef comme meuble ou comme support de quelque objet consacré : qu'on se rappelle l'exemple, postérieur mais traditionnel, du serpent d'airain porté par une colonne dans Saint-Ambroise de Milan, ou la colonne isolée près de l'un des ambons dans les basiliques de Saint-Clément, de Saint-Laurent-hors-les-Murs et de Sainte-Marie-in-Cosmedin.

Au second étage règne la tribune déjà indiquée, et dont l'existence se

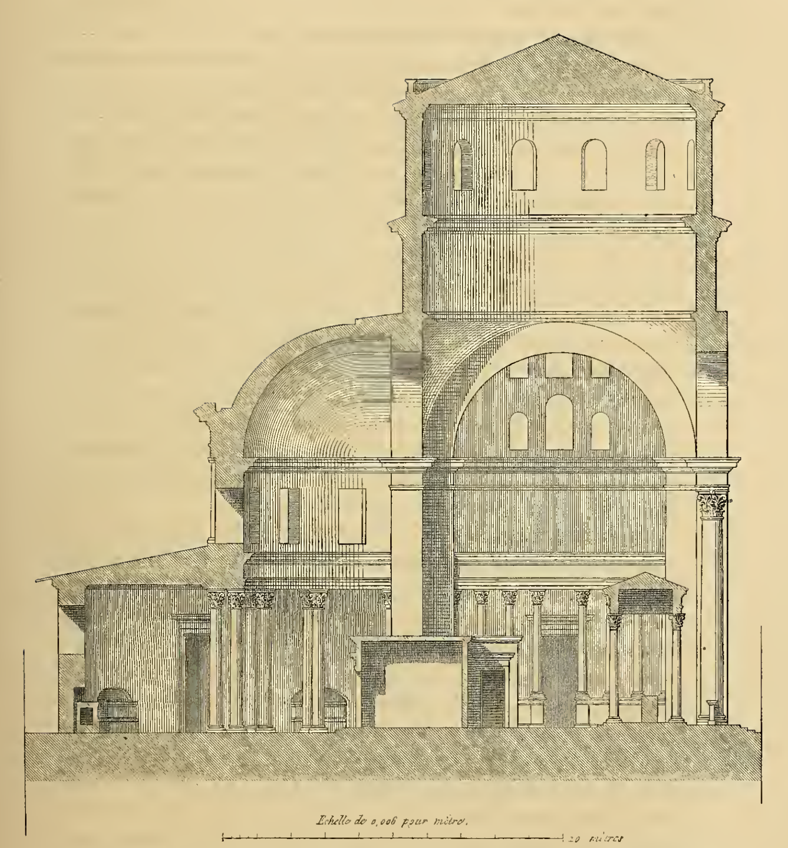


PLAN DE L'ÉGLISE SAINT-MARTIN DE TOURS, RESTITUÉ PAR M. QUICHERAT.

trouve encore démontrée par le très-petit nombre de pleins qu'offrait la basilique, ainsi que nous le révèle le recueil des inscriptions si peu nombreuses de l'église. Dans cette tribune, on est à vingt-trois pieds du sol et on doit réserver un troisième étage pour les fenêtres. Il faut donc la composer de petites colonnes corinthiennes de sept pieds de haut seulement. Leur diamètre si faible (à peu près huit pouces) et les exigences de la solidité obligent à les placer l'une devant l'autre, à la façon barbare. Le deuxième ordre, interrompu aussi bien que le premier par le plein des portes, contiendra, pour les deux côtés de la nef, deux fois six couples de colonnes, soit quarante-huit en tout. Ces colonnes se relient entre elles à l'aide d'arcades et donnent sur la nef des percements d'environ six pieds. Vingt-cinq colonnes déjà placées au rez-de-chaussée et quarante-huit au second atteignent le chiffre de soixante-treize. Les six derniers supports à occuper dans la nef seront employés, deux à deux, à garnir les chambranles des trois grandes portes. On les voit figurer, comme tout le plan du rez-de-chaussée, sur le dessin qui accompagne ces lignes. Les deux portes plus petites (car dans cette partie de l'édifice il y en a cinq) ne recevront pas cette décoration.

Rien de plus facile que de répartir les vingt fenêtres de la nef. Six d'entre elles (cinq sous l'entablement et l'œil-de-bœuf dans le fronton) occupent dans le mur de face leur place accoutumée. Les quatorze autres s'ouvrent dans les murs latéraux, sept de chaque côté. L'existence de l'œil-de-bœuf est certaine, car sans lui, déduction faite des fenêtres (trois ou cinq) toujours en nombre impair, dont la position est réglementaire dans la façade, on aurait un nombre impair de percements, soit quinze, soit dix-sept, à distribuer sur les deux murs latéraux. Sa place, aussi nécessaire que son existence, nous apprend que l'édifice n'était pas plafonné par le splendide procédé du *lacunar*, comme à Sainte-Marie-Majeure, mais que les fermes du comble étaient apparentes, comme dans tous les autres monuments italiens que nous avons cités.

Passons au sanctuaire. M. Quicherat établit par une très-savante démonstration, en s'appuyant sur des textes irréfutables, qu'à cette époque les basiliques françaises possédaient des tours-lanternes élevées au-dessus du sanctuaire. C'est là un fait jusqu'ici inconnu et extrêmement important pour l'histoire de l'architecture. C'est là aussi une forme toute spéciale de notre architecture nationale et qui montre que cet art avait déjà chez nous ses procédés particuliers et sa personnalité. Saint-Martin avait une lanterne, c'est-à-dire une sorte de coupole au-dessus de l'endroit où était situé l'autel. Cette tour, dont on voit le plan et la coupe dans les deux figures ci-jointes, est carrée, mesure vingt-



COUPE DE L'ÉGLISE SAINT-MARTIN DE TOURS, RESTITUÉE PAR M. QUICHERAT.

huit pieds dans œuvre et se trouve percée de quatre arcades qui la font communiquer avec les autres parties de l'édifice.

L'arcade qui faisait face à l'arc triomphal s'ouvrait sur l'abside. Cette abside différait de celles qu'on voit dans les basiliques italiennes. Ce n'est plus ici le *presbyterium*, la place réservée à l'évêque et aux prêtres, le lieu où se trouvent la chaire et les gradins de marbre, comme, par exemple, à Santa Fosca de Torcello, près Venise. Nous savons par Grégoire que Perpétue avait placé le corps de saint Martin dans l'abside et qu'une galerie la contournait pour faciliter la circulation du peuple. C'est encore un des témoignages de la liberté de nos architectes mérovingiens dans l'interprétation du plan basilical romain et une combinaison heureuse qui fait honneur à leur imagination. Les nécessités de la construction, et surtout l'épaisseur du mur de l'hémicycle qui portait une voûte en cul de four, unies aux exigences des textes, obligent à composer la colonnade de cette galerie avec des colonnes accouplées l'une devant l'autre, suivant le principe adopté au baptistère de Sainte-Constance à Rome. Mais ici les colonnes se relient entre elles à l'aide de l'architrave, comme dans la nef. Elles sont corinthiennes, de treize pieds de haut, avec une épaisseur correspondante de quinze à seize pouces. Au-dessus de leur entablement se place un étage en attique couronné par la voûte. Un mur rond, construit en arrière de la colonnade, limite la galerie de pourtour et termine l'édifice.

Quarante et une colonnes sont à distribuer dans le sanctuaire ; mais toutes, on le sait par de nombreux exemples, ne faisaient pas essentiellement partie de la construction des basiliques. Deux d'entre elles sont accolées aux pieds-droits de l'arc triomphal, c'est-à-dire à l'arcade qui fait communiquer la nef avec le sanctuaire; quatre soutiennent le *ciborium*, selon l'usage. La colonnade du fond en emploie six paires ou douze supports. Deux séries de six colonnes servent, sous forme de clôture, à fermer les deux arcades latérales du carré de la lanterne. De textes très-ingénieusement expliqués l'auteur infère que deux colonnades courbes allaient des naissances de l'hémicycle à l'extrémité du tombeau placé sous l'ouverture de l'abside : on les voit figurer sur le plan ; elles sont formées de dix colonnes. Le dessin sur coupe du sanctuaire nous fait voir les petites portes ou passages qui donnaient accès dans la partie du chœur que cette colonnade ou balustrade enfermait. Une dernière colonne, la quarante et unième, s'élevait isolément et, servant de pupitre, portait un manuscrit précieux.

Le texte de Grégoire indique encore trente-deux fenêtres à répartir dans le sanctuaire. Carrée ou affectant la forme ronde d'un tambour de

coupole, et dans ce cas montée sur pendentifs, la lanterne a douze fenêtres. Six fenêtres sont percées dans les pièces latérales formant comme les bras d'un transept qui ne dépasserait pas l'alignement des murs des bas côtés de la nef; sept autres sont ouvertes dans l'attique de l'hémicycle, et la dernière, signalée spécialement par Grégoire, est située au fond, dans le mur de la galerie régnant autour de l'abside.

Trois portes s'ouvraient dans ce sanctuaire comme l'indique le plan, à la place que leur assignent les documents écrits. Deux d'entre elles, au chevet, font communiquer cette partie de l'édifice avec deux pièces appelées *secretarium* et *thesaurus*. La troisième est placée sur le côté du transept tourné au midi. Les églises étaient déjà orientées.

Saint-Martin ne dérogea à aucune des règles essentielles de la construction religieuse de son siècle et posséda la somptueuse décoration intérieure que reçurent toutes les grandes basiliques et que gardent encore quelques monuments italiens. Outre toutes les colonnes énumérées, qui étaient très-certainement antiques et de marbres précieux, la nef était revêtue de marbres blanc, rouge et vert; elle était pavée de mosaïque. La charpente, dont la membrure (en traits, arbalétriers et poinçons) était apparente, concourait encore à la décoration générale en offrant la disposition pleine d'effet du *laquear*. Autour du tombeau, qui, loin d'être enfoui dans le caveau d'une confession, participait par sa richesse à l'ornement du sanctuaire, les murailles étaient couvertes de sujets historiés et revêtues d'un dessin décoratif composé de croix formées de lames d'or. Les fenêtres étaient incrustées de verre bleu. La nef était ornée de tableaux à fresque ou en mosaïque. Un certain nombre d'inscriptions, qu'on connaît toutes, étaient encadrées dans de riches bordures de mosaïque ou de marbre. Partout brillaient l'or et le bronze. Saint Éloi, postérieurement à la construction de l'édifice, modela ses plus beaux ouvrages pour l'église de Tours, et exécuta pour le corps de saint Martin un tombeau d'orfévrerie. Perpétue, fondateur de la basilique, s'était réservé ou avait reçu, aux pieds du saint, une sépulture qui dut être fort parée. Une ligne de tombeaux couverts de plaques de métal, ou des sarcophages de pierre sculptée contournaient le sanctuaire en s'appuyant à la muraille, et contribuaient à décorer la galerie entourant l'abside. Ces œuvres de sculpture, moins belles sans doute que les pièces dérobées aux monuments antiques, mais dignes cependant d'intérêt à en juger par les exemples qu'en conserve l'Italie, devaient produire dans le chœur de la basilique de Tours l'effet que produisent dans la nef de Sant'Apollinare-in-Classe les tombeaux des premiers évêques de Ravenne.

L'église, desservie par une communauté de prêtres soumis à une

règle monastique, faisait partie d'un vaste ensemble et comprenait de nombreuses dépendances, parmi lesquelles étaient dissimulés les quatre escaliers extérieurs, sans dégagement au rez-de-chaussée, qui figurent sur le plan et conduisaient aux tribunes. Elle était précédée d'un *atrium*. Tous les bâtiments accessoires de la basilique, remis eux aussi à leur place, montrent ce qu'était sous la première race le plus célèbre établissement religieux de la Gaule. Saint-Martin reçut à l'extérieur la seule décoration que permissent les prescriptions canoniques : un revêtement de mosaïque sur la façade. Il rompit même avec la modestie traditionnelle des premiers sanctuaires chrétiens. Un ornement d'un grand luxe, une couverture de lames d'étain posée après coup par Clotaire Ier, signala la basilique martinienne à l'admiration des Gaules. Une sorte de campanile en bois doré s'élevait aussi au-dessus de la lanterne.

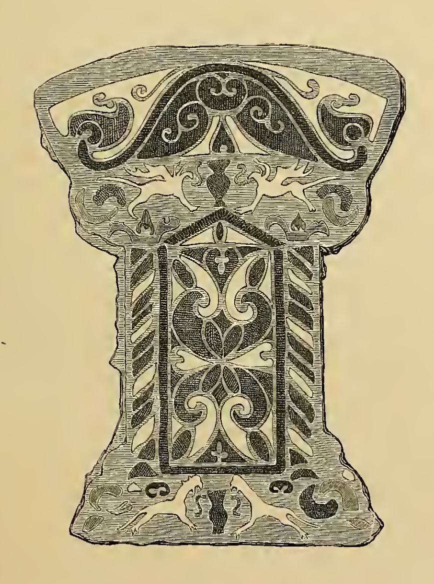


La restitution dont nous venons de présenter les résultats n'est pas, on le voit, un vain caprice d'antiquaire désireux de se procurer le plaisir égoïste de vivre par la pensée, sans intérêt d'art ou de science, dans un temps disparu. Ce n'est pas le produit d'une imagination surexcitée par le rêve, une de ces architectures fantastiques comme en composa le peintre Martins, comme en décrivent les romanciers allemands. C'est encore moins l'image d'une de ces constructions ridicules et grotesques telles que l'école romantique en prêta sans examen au moyen âge. C'est, pièce à pièce, pierre à pierre, la reconstitution d'un édifice historique rendue aussi claire pour un praticien que pour un érudit. L'œuvre même est tellement pratique, que si un architecte voulait prêter un corps à ce devis qui semble attendre de nouveau l'exécution, il pourrait sans frais d'imagination nous donner une fort belle église et qui ferait très-bonne figure au milieu des pastiches d'édifices de toutes les époques dont le besoin de monuments religieux et l'absence de toute architecture contemporaine ont couvert Paris et les grandes villes de France. Pourquoi Paris, qui a des échantillons de l'architecture de tous les âges, n'aurait-il pas aussi une basilique mérovingienne? Une de ses plus jolies églises modernes, Saint-Vincent-de-Paul, doit son charme à ce qu'elle est conçue en grande partie sur le plan des basiliques, et à ce qu'elle emprunte à ces antiques édifices leurs plus gracieuses dispositions.

Quoi qu'il en soit, à défaut d'une basilique debout, nous possédons

désormais mieux qu'une ruine, mieux que des fragments mutilés d'un édifice religieux du commencement de la monarchie française : nous avons la reproduction graphique la plus complète de l'un de ces monuments qui furent les premières manifestations en France de notre architecture nationale. L'origine et le point de départ, sur notre sol et sous notre ciel, d'un art qui s'y développa depuis si merveilleusement échappaient à la science. M. Quicherat a comblé une lacune aussi regrettable. L'honneur dé fournir, par la restitution d'une basilique mérovingienne, une base définitivement solide aux études d'architecture française appartenait de droit au savant qui enseigne à l'École des chartes, avec tant d'autorité et de succès, l'histoire de nos vieux arts nationaux.

LOUIS COURAJOD.



ŒUVRE DE ROSEX

DIT NICOLETO DE MODÈNE[1]

---

15. Saint Antoine.

Haut., 225 mill.; larg., 65 mill. — Passavant, nº 81.

Saint Antoine est debout au milieu de ruines. A ses pieds est un porc, dont on ne voit que la moitié du corps. Le saint tient un livre fermé sur la poitrine et de la main gauche une béquille avec une clochette. Dans le lointain, un paysage avec une rivière, une ville, un cheval, etc. A la droite d'en bas les initiales NDR, entrelacées au-dessus d'un petit vase.

Weigel a parlé de cette pièce, K.-C., nº 5190. — Dresde.

16. Saint Antoine l'Ermite.

Haut., 148 mill.; larg., 102 mill. — Bartsch, nº 24. Ottley, p. 536.

Le saint est debout au milieu d'un superbe portique qui laisse apercevoir dans le fond une église. Il porte dans sa main gauche une clochette renversée, et dans sa main droite un rosaire et un bâton. A ses pieds repose l'animal que l'usage lui a consacré. Sur des piliers carrés qui supportent le comble du portique on lit en lettres placées les unes au-dessous des autres, à gauche : NICO-LETO DA MODENA, et à droite : FECIT. M CCCCC XII. Sur le socle du premier pilier, à droite, on remarque le vase, entre deux rameaux de laurier, dont le maître s'est souvent servi pour marquer ses estampes. — Paris.

Cette pièce est, de toutes les estampes de Nicoleto, celle qui porte la date la plus rapprochée de nous. On sait que deux autres pièces seulement sont datées: le groupe des quatre femmes nues, copié d'après Albert Dürer en 1500, et l'autel de la Vierge, daté de 1501.

17. Saint Antoine.

Les témoins du cuivre n'étant pas apparents, nous donnons la hauteur du saint : 155 mill.

Saint Antoine, s'appuyant sur une béquille munie d'une clochette et portant de sa main gauche un livre, s'achemine vers la gauche, précédé de l'animal

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 2e période, page 145.

qui lui est consacré. A sa ceinture pendent une clef, un couteau, une croix et un cordonnet d'étoupe. Derrière le saint se dresse une espèce de portique inachevé et soutenu par des pilastres sur lesquels, à droite et à gauche, sont appliqués des cartouches. Dans le cartouche de gauche, sous les tailles perpendiculaires qui le remplissent dans l'épreuve de notre collection, on distingue les lettres O. D. N. (Opus di Nicoleto.)

Sur un piédestal, à gauche, est posé un vase identique à celui qu'on voit dans la Vénus, n° 57. Sur un second piédestal, à droite, est un livre fermé. Le fond représente un large fleuve qui baigne des rives couvertes de fabriques et que deux gondoles traversent. On y remarque, à gauche, un petit pont appliqué contre un rocher et, à droite, trois palmiers.

Cette pièce, gravée d'une taille extrêmement grossière, et qui n'a point d'analogue dans l'œuvre du maître, doit être attribuée tout à fait à ses débuts.

18. Saint Bernard de Sienne.

Haut., 150 mill.; larg., 102 mill. — Bartsch, n° 26. Ottley, p. 537. Passavant, 26.

En costume de franciscain, les pieds chaussés de sandales, le saint se présente debout et de face. De ses deux mains il porte une tablette sur laquelle est gravé le chiffre de Jésus-Christ.

Sur un piédestal qui fait partie de ruines qui s'élèvent à gauche, on trouve le nom du graveur NICOLETO DA MODENA, avec un vase au-dessous. Paris.

Cette estampe, gravée dans la dernière manière du maître, représente non pas saint Dominique de Sienne, comme Bartsch l'a dit, mais saint Bernard de Sienne, alors très-populaire en Italie. Le saint est reconnaissable à la tablette ornée du chiffre du Christ qu'il portait constamment avec lui. L'histoire raconte à ce sujet qu'un homme qui gagnait sa vie à fabriquer des cartes ayant un jour reproché au saint de l'avoir ruiné par ses prédications contre le jeu, celui-ci lui conseilla de faire des tablettes semblables à la sienne.

19. Saint Bernardin de Sienne.

Passavant, n° 83.

Figure debout. In-8. Dresde.

Nous indiquons cette pièce d'après Passavant, qui n'en a pas donné la description.

20. Saint Christophe.

Haut., 148 mill.; larg., 101 mill. — Bartsch, n° 25. Ottley, p. 537.

Le saint, imberbe et dans la fleur de l'âge, traverse une rivière à gué. Il se dirige vers la gauche et porte sur ses épaules le petit Jésus, qui bénit d'une main et soutient de l'autre le globe de la terre.

Le serviteur de Dieu, malgré sa force, paraît accablé sous son fardeau, et s'appuie des deux mains sur la tige d'un jeune palmier chargé de fruits.

La transparence de l'eau laisse apercevoir les pieds du saint et des poissons effrayés qui s'enfuient dans toutes les directions.

Sur une pierre, à gauche, et dans le bas, on lit : NICOLETO DA MODENA. Paris.

Pièce dans la troisième manière.

21. Saint François stigmatisé.

Haut., 150 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, n° 27. Ottley, p. 537.

Le saint est agenouillé sur le premier plan, à droite, prêt à recevoir les stigmates du Sauveur, qui apparaît, au haut de la gauche, porté par des ailes attachées à ses épaules et à ses pieds.

A gauche encore, on voit un compagnon du saint, couché à terre. Dans le lointain coule un fleuve qui baigne les murs d'une ville et donne le mouvement à une roue de moulin. Le nom de NICOLETO DA MODENA est gravé dans le bas, à gauche.

22. Saint Georges.

Haut., 148 mill.; larg., 104 mill. — Ottley, p. 541.

Jeune et imberbe, la tête protégée par un casque empanaché, le corps couvert d'une magnifique armure, une épée et une dague aux côtés, saint Georges tient dans sa main gauche l'étendard de la croix, auquel il doit son triomphe sur le dragon qu'il conduit en laisse.

Sur l'entablement d'un portique remarquable qui occupe la droite on lit: NICOLETO DA MODENA, et dans un petit bouclier attaché à un pilastre on trouve les lettres S. G. Paris.

Ce saint Georges est une des figures les plus parfaites et les plus élégantes que Nicoleto ait gravées dans sa troisième manière.

23. Saint Jean-Baptiste.

Haut., 123 mill.; larg., 90 mill. — Bartsch, n° 29. Ottley, p. 538.

Saint Jean, debout au milieu de l'estampe, porte, de sa main gauche, une bannière.

Dans le fond, à gauche, s'élèvent des rochers; à droite, quelques arbres couronnent un tertre sur lequel sont gravées les lettres N. I.

24. Saint Jean-Baptiste.

Haut., 150 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, n° 30. Ottley, p. 538.

Le précurseur du Messie, adossé contre un bouquet d'arbres, les cheveux en désordre, le corps vêtu d'une peau de chèvre, porte sur les épaules un ample manteau qui descend jusqu'à terre.

Sa main droite élevée montre le ciel, tandis que sa main gauche soutient la hampe de la croix, ornée de l'agneau de Dieu, et à laquelle s'attache une bannière avec ces mots : HECCE ANGNVS DEI.

Dans le fond coule le Jourdain, et sur la gauche on aperçoit un chemin qui passe sous un arc formé par des rochers.

Au milieu de l'estampe, en bas, NICOLETO DA MODENA. R. Paris.

Pièce dans la troisième manière du maître.

25. Saint Jean-Baptiste.

Haut., 155 mill.; larg., 123 mill. — Bartsch, n° 31. Ottley, p. 539.

Le saint est debout, à droite, accoudé sur le piédestal d'une colonne tronquée. De sa main gauche il tient une bannière surmontée d'une petite croix,

tandis que de sa main droite il montre l'agneau de Dieu qui apparaît dans les cieux entouré d'une gloire.

Derrière saint Jean, à droite et à gauche, se dressent des ruines magnifiques. Le dé du piédestal sur lequel le saint est appuyé porte les lettres NI. avec un vase.

26. Saint Jérôme.

Haut., 95 mill.; larg., 68 mill. — Bartsch, n° 32. Ottley, p. 539.

Le saint est représenté de profil, le corps tourné à gauche. Assis à terre, le nez chargé, par un singulier anachronisme, de besicles, il lit dans un livre qu'il tient des deux mains. A gauche, au delà du lion, une tête de mort est posée sur une pierre.

Le paysage est traversé par un large fleuve qui baigne les rives couvertes d'habitations.

Cette pièce est marquée du même monogramme que le saint Roch qui lui fait pendant.

27. Saint Jérôme.

Haut., 150 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, n° 33. Ottley, p. 540.

Le saint est agenouillé, à gauche, devant un rocher qui lui sert de prie-Dieu. Il se frappe la poitrine avec une pierre qu'il tient de la main droite.

On remarque, à droite, un arbre mort auquel est attaché un petit crucifix. Le lion repose au pied de l'arbre.

Le fond représente un paysage traversé par une large rivière.

En bas, et à gauche, une pierre oblongue porte l'inscription : NICOLETO DA MODENA.

28. Saint Lazare.

Passavant, 83 c.

Deux chiens lèchent ses plaies. Le monogramme est à la droite du bas. Catalogue Sternberg, I. 1837. Dresde.

Nous indiquons cette pièce d'après Passavant.

29. Saint Roch.

Haut., 95 mill.; larg., 67 mill. — Bartsch, n° 28. Ottley, p. 538.

Le saint est assis, à gauche, sur une pierre détachée d'un édifice en ruine. Il tient dans sa main droite un bourdon et de sa main gauche il montre le soleil qui se lève derrière un portique, rappelant ainsi les habitudes matinales des pèlerins. A son chapeau et à ses vêtements sont attachées les coquilles, insignes de ces pieux voyageurs; à son cou pend une petite croix, et ses mains sont revêtues de gants, en souvenir de la vie délicate qu'il a menée dans son adolescence. Sur la pierre qui sert de siége au saint est gravé un monogramme dans lequel on retrouve toutes les lettres qui composent le nom de Nicoleto. Paris. — Pièce dans la troisième manière.

Bartsch s'est trompé en donnant à cette pièce le titre de saint Jacques le Majeur, et non pas celui de saint Roch. Ces saints, portant tous deux l'habit de pèlerin, peuvent être confondus; mais cependant il est facile de les distinguer. Saint Roch se reconnaît aisément, soit à l'ulcère qui dévore sa jambe, soit au

chien qui presque toujours l'accompagne, soit encore à la croix qui pend à son cou.

30. Saint Roch.

Haut., 154 mill.; larg., 105 mill. — Passavant, n° 82.

Saint Roch debout, vu de face, montre un bubon sur sa cuisse, et tient de sa main droite un bourdon de pèlerin. A gauche, une ruine avec une colonne dont le piédestal porte l'inscription : NICOLETO DA MODENA.

Fond de paysage à gauche. Dresde.

31. Saint Sébastien.

Ottley, p. 540. Passavant, n° 79.

Le saint est lié à une colonne, les bras fixés au-dessus de la tête, la poitrine percée de six flèches.

A travers de belles arcades on aperçoit au loin un agréable paysage.

La pierre sur laquelle posent les pieds du saint porte les noms de NICOLETO DA MODENA.

32. Saint Sébastien.

Haut., 272 mill.; larg., 182 mill. — Ottley, p. 541. Hubert, *Manuel*, t. III, p. 48. Passavant, n° 78.

Saint Sébastien, debout, lié à une colonne, les bras attachés au-dessus de la tête, a le corps percé de trois flèches.

Au fond, plusieurs personnages; à gauche, des édifices magnifiques, baignés par une rivière sur laquelle un pont a été jeté; à droite, les ruines d'un monument que couronne une statue équestre.

Dans le bas de la planche, à gauche, une tablette porte l'inscription : ORA PRO NOBIS, SANCTE SEBASTIANE; et sur un tronçon de colonne renversée le monogramme : M.

Cette pièce paraît, dit Ottley, avoir été exécutée principalement à la pointe sèche ; elle a toute la liberté de l'eau-forte.

33. Saint Sébastien.

Haut., 207 mill.; larg., 135 mill. — Bartsch, n° 35. Ottley, p. 540.

Le saint, percé de flèches, les mains liées derrière le dos, est attaché au tronc d'un arbre placé au centre de la composition. A droite pend à une des branches de l'arbre une tablette portant le nom de NICOLETI.

Parmi les ruines qui couvrent le fond on remarque un pilier qui porte dans le haut les lettres S. P. Q. R. Dans le lointain on aperçoit un paysage traversé par une rivière, dans laquelle un homme pêche.

34. Saint portant un sac.

Haut., 95 mill.; larg., 80 mill. — Passavant, n° 83 *b*.

Le saint s'avance à gauche, chargé d'un gros sac. Fond de paysage avec ruines. A la gauche et au milieu, la signature du maître sur une pierre. — Dresde.

Cette pièce est décrite dans le catalogue Sternberg, t. I, 1788.

Nous signalons cette pièce d'après l'indication de Passavant.

35. Sainte Catherine.

Haut., 147 mill.; larg., 105 mill. — Ottley, p. 542. Passavant, nº 84.

Sainte Catherine est représentée, au milieu d'un édifice grandiose, debout et de face, vêtue d'un riche costume, la tête ornée d'une couronne et nimbée.

De la main gauche elle tient une palme, de la droite elle s'appuie sur une longue épée, instrument de son supplice. On voit encore près d'elle, à gauche, un livre ouvert, symbole de la sagesse et de la profonde science, qui lui servit à confondre les cinquante rhéteurs appelés par Maxime pour la réduire au silence, et une roue brisée, en souvenir de cette machine inventée par un officier du tyran pour lui donner la mort, et qui vola miraculeusement en éclats quand les bourreaux essayèrent de la mettre en mouvement.

Sur le socle d'un pilier, remarquable par le goût exquis de sa riche ornementation, on lit à droite : NICOLETO DA MODENA. — Paris et Dresde.

La magnificence du costume de la sainte et la beauté du temple font de cette pièce une des plus intéressantes de la troisième manière de Nicoleto.

36. Sainte Cécile.

Haut., 210 mill.; larg., 150 mill. — Passavant, nº 85.

Sainte Cécile a le sein gauche percé d'un poignard. Une couronne brille sur sa tête. Elle porte dans sa main gauche un livre et dans l'autre une palme. De grandes fleurs, à droite et à gauche, encadrent la sainte.

Cette pièce charmante est une des plus jolies et des mieux dessinées que le maître ait exécutées dans sa première manière.

Pièce non signée, provenant de la collection Sykes. — Musée britannique.

37. Sainte Lucie.

Haut., 150 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, nº 34. Ottley, p. 542.

Sainte Lucie se tient debout, la tête couronnée de lauriers, avec une palme dans la main droite et une coupe contenant deux yeux dans sa main gauche. Derrière elle s'élève un superbe monument en ruine, baigné par un fleuve qui se perd dans le lointain, et sur les rives duquel on remarque des châteaux et une ville. Sur le haut d'un pilastre on lit : S LVCIA (la lettre *s* retournée), et vers la droite, sur le soubassement : NICOLETO DA MODENA.

Sur la gauche on aperçoit un canal qui longe le monument et un renard qui erre au milieu des ruines. — Paris.

Cette pièce est une des plus parfaites de la troisième manière. La sainte est dessinée dans un sentiment de simplicité et de convenance qu'on ne rencontre que bien rarement chez ce maître maniéré.

Parfois, comme dans cette estampe, sainte Lucie est représentée portant des yeux dans une coupe, suivant le récit de la légende dorée. Afin d'échapper à la lubricité d'une magistrat romain, sainte Lucie, dit la légende, prit le parti de s'arracher les yeux et de les envoyer à son persécuteur sur une coupe d'or. Mais Dieu ne permit pas que la courageuse vierge demeurât aveugle. Après un jour passé dans la prière, elle se releva avec des yeux plus beaux que ceux qu'elle avait sacrifiés à sa vertu. D'autres fois elle est représentée portant une flamme. Alors elle nous apparaît dans le caractère que le Dante lui a donné, et elle devient le symbole de la grâce illuminante ou de la sagesse.



SAINTE LUCIE,

Fac-simile d'une estampe de Nicoleto de Modène.

38. Apollon.

Haut., 168 mill.; larg., 127 mill. — Bartsch et Passavant, nº 50.

Le dieu tient un arc de la main gauche tendue et de l'autre fait un geste. La statue pose sur un piédestal portant pour inscription : DIO APOLLO. Dans le fond on aperçoit une rivière qui coule à gauche, le long d'une route qui passe sous un rocher. Sans marque.

Ce morceau, exécuté d'après la célèbre statue du Belvédère, appartient, au dire de Bartsch, incontestablement à l'œuvre de Nicoleto. Cependant Passavant doute que ce maître ait pu graver une pièce aussi faible.

39. Hercule terrasse le taureau de l'île de Crète.

Haut., 165 mill.; larg., 115 mill. — Passavant, nº 95.

Hercule a le pied gauche posé sur la croupe du taureau qu'il vient de renverser en le tenant par les cornes. A gauche s'élève un arbre desséché qui soutient sa massue, et auquel pendent son arc et son carquois. Le fond est couvert de tailles croisées.

Ce morceau, fort mal gravé, dans le goût du Mantegna, doit être de Nicoleto. — Paris.

D'après cette pièce on connaît un très-mauvais nielle que Duchesne a décrit sous le nº 251, et qui se trouve aussi à la Bibliothèque impériale.

40. Hercule terrassant un centaure.

Haut., 170 mill.; larg., 113 mill.

Hercule, le genou gauche posé sur les reins d'un centaure renversé à terre, et qui s'enfuyait vers la droite, frappe de sa massue son ennemi, qui lève en vain une main suppliante. Aux branches desséchées d'un arbre qui s'élève à droite est attaché un cartouche avec ces mots : DIVO ERCVLI. Cette pièce, qui n'est point marquée, est dans la dernière manière de Nicoleto de Modène. (Collection Émile Galichon.)

41. Mars.

Haut., 145 mill.; larg., 102 mill. — Ottley, p. 544. Passavant, nº 88.

Le dieu se tient au milieu de l'estampe, le corps recouvert d'une cuirasse surchargée d'ornements, la main droite sur la hanche, la gauche armée d'une lance, à laquelle est attaché un riche trophée d'armes, et que termine une bannière flottante portant la devise de Rome : S. P. Q. R. On remarque sur un piédestal, au bas de la droite, les noms de DIVO MARTI, et dans une tablette suspendue à un arbre, au pied duquel gisent, à gauche, un tambour et des armes, le nom de l'artiste : NICOLETO DA MODENA.

Collection Albert, Dresde, Berlin, Musée britannique.

Cette pièce, délicatement gravée dans le goût de la troisième manière, est peu agréable, par suite de la surcharge des ornements et des accessoires, qui rendent ridicule l'accoutrement du dieu.

42. Mars vainqueur.

Haut., 75 mill.; larg., 55 mill. — Passavant, nº 89.

La lance appuyée sur l'épaule gauche et chargée de nombreux trophées, la

main droite serrant une épée, le dieu court à de nouvelles victoires. A ses pieds gisent des armes et des dépouilles conquises par sa valeur.

Un arbre desséché, des colonnes renversées et couvrant le sol de leurs débris rappellent la mort et la dévastation, ces funestes et inséparables compagnes de la guerre. A un arbre mort pend une tablette avec les lettres : NI. RO. (Nicoleto Rosex), et sur un piédestal ruiné, à gauche, est gravé le nom de MARTE.

L'épreuve de la Bibliothèque impériale étant rognée, nous ne pouvons donner qu'approximativement les dimensions de la planche.

Cette estampe est de la deuxième manière du maître, qui s'est plu à détacher sa figure sur un fond noir.

43. Mercure.

Haut., 135 mill.; larg , 95 mill. — Passavant, n° 90.

Le messager des dieux vient sans doute d'exécuter les ordres de Jupiter et de tuer Argus. D'une main il tient son caducée et de l'autre il élève la flûte qui lui servit à endormir et à vaincre le terrible gardien d'Io.

Ses pieds sont garnis d'ailes, et sa tête, par un anachronisme imputable à des réminiscences du moyen âge, porte un casque ailé au lieu du pétase antique.

Un monument en ruine remplit le fond de l'estampe à droite. Sur la gauche on remarque des piédestaux vides de leur colonne, l'un d'eux portant l'inscription NI. RO. (Nicoleto Rosex). Au delà de ces ruines se déroule un beau paysage traversé par un large fleuve qui baigne un village et des montagnes dans le fond. Sur le soubassement de l'édifice est gravé : MERCVRIVS. — Paris. — Bâle.

44. Neptune.

Haut., 135 mill.; larg., 95 mill. — Passavant, n° 87.

Le dieu est assis dans un temple, le corps tourné vers la gauche. Il s'appuie sur une urne qui verse de l'eau, et tient, comme attributs, un trident et un dauphin.

Sur la pierre qui sert de siége au dieu est écrit : NEPTVNI SIMVLACRVM, et sur un autel placé à droite, et au-dessus duquel brille une flamme, on trouve le monogramme : O / N R / M, c'est-à-dire : O PVS NICOLETI ROSEX MVTINENSIS.

Cette pièce, fort médiocre, qui rappelle par le travail le Mercure n° 43, a été déjà signalé par Brulliot dans son Dictionnaire (2e partie, n° 2,182). — Paris.

45. Neptune.

Haut., 165 mill.; larg., 115 mill. — Bartsch, n° 49. Ottley, p. 544.

Debout au milieu de l'estampe, Neptune porte un dauphin de sa main gauche élevée, et de l'autre un trident. Sur le piédestal d'une colonne brisée qui se remarque dans le fond à gauche on lit : OPVS NICOLETI.

Le style du Mantegna est tellement écrit, dit Ottley, dans cette pièce, qu'il est probable que ce maître est l'auteur du dessin.

46. Orphée.

Haut., 205 mill.; larg., 142 mill.

Assis sur un rocher et appuyé contre un arbre mort qui porte plusieurs

oiseaux, au milieu d'un site sauvage, Orphée joue du violon et paraît chanter. Un manteau s'attache sur son épaule droite, des brodequins chaussent ses pieds. A droite, un renard prête une oreille attentive aux accents mélodieux du premier chantre du monde; à gauche, deux lapins se livrent aux ébats de l'amour.

A l'arbre pend une tablette, sur laquelle on lit : NICOLETI.

Cette estampe est gravée dans la première manière de Nicoleto et dans le goût de Mantegna. (Collection Émile Galichon.)

47. Orphée.

Haut., 247 mill.; larg., 177 mill. — Bartsch, n° 53.

Orphée assis, vers la gauche, sous une voûte qui laisse voir dans le lointain un fleuve, attire à lui les animaux captivés par les sons qu'il tire d'un violon. Parmi les bêtes qui l'entourent on remarque : à droite, un cerf; à gauche, un singe.

Cette pièce paraît avoir été reprise dans les contours, et l'on peut reconnaître les épreuves retouchées à un trait échappé qui coupe le rocher, à gauche, vers le haut de la crevasse. Musée britannique.

Bien que ce morceau ne porte point de marque, il est incontestablement de Nicoleto de Modène, qui n'a point, dans son œuvre, de figure plus gracieuse que celle de cet Orphée, exécutée avec un burin d'une finesse vraiment merveilleuse.

48. Pan.

Haut., 75 mill.; larg., 52 mill. — Passavant, n° 96.

Pan, assis sur une souche, joue d'une flûte. Il a le pied posé sur une chèvre et porte sur son genou un enfant qui paraît vouloir s'enfuir.

A gauche, sur un pilier, on lit : PAN. DEVS ARCADIÆ.

Le fond est ombré d'une double taille. Pièce non signée de la première manière. Musée britannique.

49. Le jugement de Paris.

Haut., 167 mill.; larg., 120 mill. — Bartsch, n° 62. Ottley, p. 545.

En commençant par la gauche, on remarque d'abord Vénus, un petit miroir à la main; en second lieu, Pallas, armée d'une lance, et enfin Junon, portant une torche allumée; les deux dernières tournent le dos au spectateur, elles ont la tête couronnée de lauriers. Le pasteur du mont Ida est au fond, à gauche. Les quatre personnages sont debout, dans une salle ayant une porte à gauche et une fenêtre à droite. Sur un globe suspendu au plafond on lit : DETVR PVLCHRIOR et la date 1500 (le 5 à rebours); dans le bas, à gauche, OPVS NICOLETI; à droite, MODENENSIS ROSEX; près de cette inscription est un burin.

Cette estampe est la copie libre en contre-partie du groupe des quatre femmes d'Albert Dürer, n° 75 de Bartsch, avec les modifications exigées par le sujet.

Dans son ouvrage sur les nielles, au n° 234, M. Duchesne a décrit une pièce qui est également une copie libre de l'estampe d'Albert Dürer, mais qui diffère en même temps de celle de Rosex. Ce nielle, suivant l'opinion de l'auteur pré-

cité, doit recevoir la date de 1495 et l'estampe d'Albert Dürer celle de 1494. — Ottley donne la date de 1497. Un nielle a été fait d'après cette pièce parue en italien. Duch., p. 223.

Nous décrivons cette pièce, qui nous est inconnue, d'après Bartsch. Une copie en a été faite, dans des dimensions fort petites, pour servir de modèle aux nielleurs.

Dans cette copie, décrite par Duchesne sous le n° 234 de son catalogue des nielles, Vénus, à gauche, tient une corne d'abondance pleine de feuilles, Junon une plume de paon et Minerve un miroir. La Discorde, la tête enveloppée d'un voile, est par derrière. Sur le globe qui pend au-dessus de la tête des déesses Duchesne n'y a lu que PVLCRIOR, mais il est facile d'y trouver ETVR PVLCRIOR pour DETVR PVLCRIORI. Ce nielle se trouve à la Bibliothèque impériale.

50. Persée.

Haut., 155 mill.; larg., 110 mill. — Passavant, n° 102.

Persée marche à côté de Pégase, qu'il retient par la bride. Au bas, et à droite, gisent à terre un bouclier, une épée et un casque. A gauche s'élève un monument en ruine sur l'entablement duquel on lit presque au milieu de la planche les lettres N. M. Fond ombré par des tailles croisées.

Pièce de la première manière. Musée britannique.

51. Satyre vidant une biche.

Haut., 168 mill.; larg., 118 mill.

Un satyre, un couteau dans la main droite, ouvre le ventre d'une biche qui pend par les pattes de derrière, attachées à un arbre mort qui s'élève à droite. A gauche est un arbre mort, auquel sont attachés un arc et une flèche. Les branches desséchées de ces deux arbres sont liées par un ruban qui soutient un écusson, avec ces mots : OP NI MODENENSIS, recouverts entièrement de tailles. Sur le fond, ombré de tailles croisées, se détache un fourneau allumé.

De cette pièce, gravée dans la première manière, il doit exister des épreuves avant les tailles qui recouvrent l'inscription; mais nous n'avons jamais eu l'occasion d'en rencontrer. (Collection Émile Galichon.)

52. Triton portant un enfant.

Haut., 177 mill.; larg., 110 mill. — Brulliot, Dict., 2e partie, n° 2132. Passavant, 97.

Un triton, conduisant un cheval marin, porte sur ses reins, terminés en queue de serpent, un enfant qui tient dans une main un brandon allumé et dans l'autre deux branches de laurier. La tête du triton et celle de l'enfant sont ceintes d'une couronne de chêne.

Une tablette, avec les initiales N. M. (Nicoleto Mutinensis), pend à un arbre placé à gauche. (Paris. Collect. Wellesley, à Oxford.)

Dans cette pièce, à fond ombré d'une double taille et qui appartient à la première manière du maître, on retrouve le style et le travail du Mantegna, qui pourrait bien en avoir fourni le dessin. Cependant il est juste de dire que le grand caractère du maître est très-amoindri et qu'on le reconnaît à peine sous cette forme adoucie. (Copie par Hopfer.)



SATYRE ÉCORCHANT UNE BICHE,

Fac-simile d'une estampe de Nicoleto de Modène.

53. Vulcain forge les armes d'Achille.

Haut., 216 mill.; larg., 145 mill. — Passavant, n° 92.

Vulcain est assis à droite, forgeant un casque. Deux chevaux s'abreuvent à une source. Au milieu, une femme ailée tient un bouclier que Vulcain vient de terminer et qu'elle remet à un homme qui porte une cuirasse suspendue à un bâton. Sur un arbre une petite tablette. Pièce non signée. — Paris.

Un artiste du XVIe siècle a fait de ce sujet un petit médaillon en bronze.

54. Vulcain forge l'aile de l'Amour.

Haut., 240 mill.; larg., 170 mill. — Bartsch, n° 52. Ottley, p. 545.

Assis à gauche, au milieu de rochers au-dessus desquels on aperçoit le palais d'airain qu'il se construisit, Vulcain bat sur une enclume une des ailes de l'Amour. Celui-ci est debout sur le devant de la droite, tenant d'une main son arc et de l'autre une flèche. Derrière l'Amour est un arbre mort auquel sont attachés un carquois et une tablette avec ces mots : OPVS NICOLETI.

1er État. Les mots OPVS NICOLETI se lisent très-distinctement.

2e État. Ces mots sont rendus illisibles par suite de tailles exécutées dans le but de les effacer. — Paris.

Ce morceau, traité dans le goût de Mantegna, est d'une taille dure et fort inhabile. Il paraît être des commencements de notre graveur.

55. Cérès.

Haut., 210 mill.; larg., 145 mill. — Passavant, n° 94.

La déesse, debout, la tête couronnée d'épis, le corps tourné vers la droite, occupe le centre de l'estampe. Une corne d'abondance, de laquelle s'échappent des épis, se voit dans sa main gauche, tandis que de l'autre main elle porte des gerbes et tient un serpent, symbole de la prudence qui convient à Cérès, la fondatrice des lois.

Sur le piédestal d'une colonne, à gauche, qui appartient à un temple en ruine, on lit : DEA CERRES. — Paris.

Cette pièce n'est point signée, mais on ne peut douter qu'elle ne soit une œuvre de la première manière de Nicoleto.

56. Pallas.

Haut., 150 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, n° 48. Ottley, p. 544.

La déesse se tient debout, près d'un pilastre, débris respecté par le temps de quelque temple magnifique; de la main droite elle porte un casque et de l'autre elle soutient une lance et le manteau qui descend de ses épaules. Sur l'entablement de l'édifice on lit : DIVA PALLAS, et, dans un cartouche, les lettres R. B. (Rubis). Plus bas, dans une tablette, on trouve le nom de NICOLETO DA MODENA. Au delà, dans le lointain, on aperçoit un large fleuve qui baigne un riant paysage et fait tourner, à gauche, la roue d'un moulin. Paris.

A cette pièce, exécutée dans la troisième manière du maître, on ne saurait guère reprocher que trop de grâce. En dépit des attributs et de l'inscription, ce n'est pas la sévère Minerve, mais Vénus que le maître a représentée.

57. Vénus.

Haut., 200 mill.; larg., 137 mill. — Passavant, n° 93.

A l'entrée d'un temple, sur un perron élevé de deux degrés, la déesse apparaît, tenant dans sa main droite un miroir, et dans sa main gauche un brandon allumé.

Du perron de ce temple, qui porte le nom de VENVS, et qui occupe la gauche, on aperçoit un riant paysage. Un beau fleuve baigne des rives habitées et sur lesquelles croît le palmier. A une barre de fer scellée dans le mur du temple pend un cartouche dans lequel on lit : NICOLETO DA MODENA. — Paris.

Cette pièce est peut-être la plus ancienne de celles où Nicoleto ait gravé un de ces charmants paysages qui distinguent les pièces de la troisième manière.

58. Vénus et l'Amour.

Haut., 157 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, n° 47. Ottley, p. 543.

Vénus, la tête ceinte d'une couronne de laurier, l'épaule droite couverte d'un manteau qui tombe jusqu'à terre, les pieds chaussés de cothurnes, porte dans sa main gauche une flèche et dans sa main droite la pomme que la Discorde jeta sur la table aux noces de Thétis et de Pélée. L'Amour, couché à terre, vers la droite, dort, la tête appuyée sur sa main gauche.

Un superbe monument en ruine occupe tout le fond et laisse apercevoir à travers deux fenêtres géminées un fleuve qui coule au bas de plusieurs collines. Sur l'entablement d'un des piliers, à gauche, on lit : VENVS; et sur le soubassement : NICOLETO.

Cette pièce, une des plus parfaites de la troisième manière du maître, a été reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 378. (Coll. Émile Galichon.)

59. La Vestale Lucia.

Haut., 135 mill.; larg., 88 mill. — Passavant, n° 86.

Vue par le dos et dirigeant ses pas vers la droite, la prêtresse de Vesta porte de ses deux mains, comme preuve de sa virginité, un crible plein d'eau [1]. Une écharpe lui ceint le front et flotte autour de son corps.

1er état. Dans une tablette soutenue par un cordon on lit le chiffre : N. R. M. (Coll. Émile Galichon.)

2e état. Le monogramme a été biffé par des tailles. — Paris.

Cette pièce est une copie libre de *la Fortune* d'Albert Dürer. Brulliot l'a connue et décrite dans la première partie de son Dictionnaire, au n° 2898; mais il n'a pas mentionné l'emprunt fait à Albert Dürer.

Musée britannique, Paris, Munich, coll. Wellesley à Oxford, Amsterdam et Dresde.

60. La Vestale.

Haut., 210 mill.; larg., 145 mill. — Brulliot, Dict., 2e partie, n° 2798.
Passavant, n° 100.

Une vestale, les cheveux relevés sur le sommet de la tête, ceinte de riches

[1] Tite-Live, l. xx.

bandelettes, verse le contenu d'un vase sur une flamme qui brûle sur un autel à gauche, portant l'inscription : SPES PVBLICA, PAX ÆTERNA, VICTORIA AVGVSTI. De la main gauche la vestale attise un feu qui brille dans un trépied. Derrière l'autel, dans un cartouche suspendu à un arbre mort est écrit : VOTISX, et sur le soubassement d'un édifice se trouve un monogramme : peut-être la lettre A du monogramme, rappelant l'accusation portée contre les vierges qui avaient laissé éteindre le feu sacré, signifie-t-elle que la paix, victoire d'Auguste, n'aura point de fin. On se souvient que les prêtres votaient en traçant sur une tablette la lettre C, s'ils jugeaient la vestale coupable, et la lettre A, s'ils voulaient l'absoudre.

Il est possible que cette estampe représente Vesta elle-même appelée en témoignage de la paix signée par Auguste, et qui devait durer aussi longtemps que la flamme brûlerait sur l'autel de la déesse. Dans les temps anciens, les vestales rasaient leurs cheveux et portaient des vêtements d'une simplicité extrême ; mais au temps d'Auguste, les prêtresses de Vesta, enrichies par les libéralités des illustres Romains, avaient remplacé cette simplicité primitive par le luxe le plus recherché.

Bien que cette pièce ne soit pas signée, nous croyons qu'on doit l'attribuer à Nicoleto. L'arrangement de la chevelure de la vestale, son visage ovoïde, qui rappelle celui de sainte Lucie et de Vénus (n° 57), les ruines du fond et jusqu'aux branches de laurier qui accompagnent le monogramme, révèlent la main du graveur modenais.

61. Apelles.

Haut., 197 mill.; larg., 144 mill. — Brulliot, Dict., n° 3264. Passavant, n° 104.

Apelles, la tête couronnée de lauriers, le corps revêtu d'un ample manteau, considère attentivement des figures géométriques tracées sur une tablette posée sur un autel placé à droite, et qui porte l'inscription suivante : APELES (entre deux branches de laurier) POETATACENTES A TEMPO SVO CILIBERIMVS, qu'il faut traduire, croyons-nous, par : Apelles, poëte muet, très-célèbre de son temps.

Nous croyons, dit Brulliot, cette estampe de la main de Nicoleto, non-seulement parce qu'elle est dans sa manière, mais parce qu'elle porte encore l'écriture et les ornements propres à cet artiste.

Il n'est point douteux que, par certains détails, cette pièce rappelle Nicoleto ; mais ce personnage, avec sa tête pensive et sérieuse, son attitude grave et simple, son manteau drapé avec tant de noblesse, nous transporte bien loin de la grâce affectée et mesquine de Nicoleto. Cependant nous conviendrons volontiers que ce nom est certainement celui qui convient le mieux à cette pièce, dont le dessin a pu d'ailleurs être fourni par un artiste illustre, et peut-être bien par Mantegna. Si on rapproche, en effet, cette estampe du dessin que Mantegna a fait pour un projet de monument à Virgile, et que la *Gazette* a publié (t. XX, p. 486), on sera frappé de l'analogie très-grande qui existe entre la figure d'Apelles et celle de Virgile.



APELLES,

Fac-simile d'une estampe de Nicoleto de Modène.

62. Statue équestre de Marc-Aurèle.

Haut., 210 mill.; larg., 145 mill. — Bartsch, n° 64. Ottley, p. 547.

La statue, tournée à gauche, est dressée sur un piédestal portant pour inscription, entre deux trophées : QVESTO EL CAVALLO QHESTA ASATO IANNI I ROMA. Elle se trouve enfermée entre des murs percés de deux ouvertures qui laissent pénétrer la lumière. A gauche, sur le mur, est attachée une tablette avec le nom de NICOLETI et deux branches de laurier.

Ce morceau est précieux, en ce qu'il semble prouver que Nicoleto a été à Rome.

63. Combat.

Haut., 183 mill.; larg., 275 mill. — Brulliot, n° 3277. Passavant, n° 103.

Trois fantassins et quatre cavaliers, revêtus de cuirasses, combattent avec leur épée.

Un général, monté sur le deuxième cheval qui occupe la droite, a la tête ceinte d'une couronne de laurier et porte un bouclier sur lequel on lit la devise de Rome : S. P. Q. R. A gauche, un des fantassins perce de son épée la poitrine d'un ennemi renversé. A droite, des armes gisent à terre. — Paris.

Cette pièce, dessinée au trait, et dans laquelle les figures se détachent sur un fond ombré d'une taille, doit appartenir aux débuts de Rosex. Elle n'est point signée, mais le style et certains détails, tels que les deux palmes croisées et liées dans une tablette, et le trophée champêtre attaché à un arbre desséché, trahissent le maître.

64. Le Cavalier romain.

Haut., 135 mill.; larg., 95 mill. — Bartsch, n° 60. Ottley, p. 547.

Un cavalier romain, couvert d'une armure, s'avance vers la droite de l'estampe, tenant un glaive dans une de ses mains et dans l'autre une lance chargée de trophées. Des boucliers, une cuirasse et quelques autres pièces d'armures gisent à terre sur le devant.

Parmi les ruines qui occupent le fond, on aperçoit à droite, dans une niche, une statue posée sur un piédestal avec les lettres N. M. Le fond est ombré de tailles qui se croisent.

Pièce de la seconde manière.

65. Victoire, pièce allégorique.

Haut., 150 mill.; larg., 105 mill. — Passavant, n° 101.

Une femme, vêtue à l'antique et vue de face, appuie le coude droit sur un arbre sec, qu'elle tient également de la main gauche, tandis qu'à ses pieds on voit une cuirasse, un bouclier et un casque épars sur le terrain. Pièce non signée et traitée dans le goût de la *Sainte Cécile*.

Musée britannique.

66. La Victoire.

Haut., 135 mill.; larg., 95 mill. — Brulliot, Dict., 2e partie, n° 2144. Passavant, n° 98.

Debout, au milieu de l'estampe, la Victoire ailée porte de sa main droite une

couronne et de l'autre une lance chargée de trophées. Au fond se dresse un temple en ruine, et des colonnes jonchent la terre de leurs débris.

A gauche, sur le soubassement du temple, est gravé: VITORIA, et en haut, sur une colonne, on trouve les lettres N. R. (Nicoleto Rosex). — Paris.

67. La Renommée.

Haut., 135 mill.; larg., 93 mill. — Brulliot, Dict., 2e partie, n° 2132. Passavant, 99.

La Renommée est assise sur une cuirasse et foule aux pieds des armes de toute nature, trophées d'armes enlevés à l'ennemi. Elle porte des ailes pour figurer la rapidité avec laquelle elle propage les faits célèbres. A un palmier, emblème de la victoire, est lié un vaincu à la chevelure et à la barbe négligées, et est attaché un écu sur lequel la Renommée inscrit les exploits des héros. Sur cet écu sont gravées les lettres S. P. Q. R., signification collective et abrégée des puissances patriciennes et plébéiennes de Rome.

A gauche, sur un monument en ruine, on lit : FAMA VOLAT, et sur une colonne, à droite, les lettres N. M. — Paris.

Cette pièce, avec la précédente et la suivante, forme une suite de trois morceaux qui doivent être recherchés comme étant des mieux burinés et des meilleurs, par le style comme par l'arrangement, parmi celles de la deuxième manière.

68. La Paix.

Haut., 135 mill.; larg., 94 mill. — Bartsch, n° 36. Ottley, p. 542.

La Paix, debout, à la droite de l'estampe, tient de sa main gauche un rameau d'olivier, et de l'autre approche une torche d'un trophée d'armes placé sur un autel.

A gauche, un cartouche appendu à un palmier, symbole de la victoire qui donne la paix, porte le mot PAXE. Les lettres N. M. (Nicoleto Mutinensis) et une branche de laurier sont gravées sur un carquois appuyé contre l'autel. Deux vases renversés laissent échapper des eaux qui se mêlent et se confondent. — Paris.

Le motif de cette planche, une des plus gracieuses de la deuxième manière du maître, est emprunté à une médaille frappée sous Auguste.

69. Le Sort de la Langue méchante.

Haut., 290 mill.; larg., 205 mill. — Bartsch, n° 37. Ottley, p. 543.

Sept enfants, rangés autour d'une enclume, battent une langue humaine avec de lourds marteaux. Sur le devant de l'estampe deux enfants, séparés par un dragon, se reposent de leurs fatigues et dorment la main armée d'un marteau. Sur une des marches de l'estrade qui supporte l'enclume on lit : LINGVA PRAVORVM PERIBIT.

Sur la gauche se dressent les ruines d'un magnifique palais orné de piliers, sur l'un desquels a été sculpté un vase donnant naissance à deux branches de laurier qui forment un cercle encadrant les lettres NIC. MVT. (Nicoleto Mutinensis), et plus haut une tour accompagnée des lettres C C F Z. Dans le fond, on aperçoit l'entrée d'un bassin défendu par des tours. — Paris.

Cette pièce, dans la deuxième manière du maître, est, par ses dimensions, après celle de la *Nativité*, la plus considérable de l'œuvre. Elle est une des rares estampes dans lesquelles Nicoleto ait représenté une action, et il faut convenir qu'il n'a point réussi.

70. Le Cheval fondu.

Haut., 130 mill.; larg., 90 mill. — Passavant, n° 106.

Un enfant, la tête couronnée de lauriers et assis sur un socle, tient, appuyée sur ses genoux, la tête d'un de ses camarades qui, le dos courbé, porte sur ses reins un troisième enfant. Enfin un quatrième est debout, à droite, et tire une bandelette qui flotte autour du corps de celui qui est à cheval.

Aux branches d'un arbre desséché pend une tablette renfermant l'inscription : OP. NICOLET. DE MVTINA. Au-dessus de l'inscription, deux branches croisées, et au-dessous le petit vase dont Nicoleto se sert d'habitude pour contre-marquer ses estampes. Le sujet se détache sur un fond noir. — Paris.

Pièce dans la première manière qui doit avoir été, comme la suivante lui faisant pendant, gravée d'après Mantegna.

71. Jeu d'enfants.

Haut., 130 mill.; larg. 90 mill. — Ottley, p. 546. Passavant, n° 107.

Trois enfants se livrent à un jeu que nous ne pouvons définir. Deux, la main levée, semblent menacer de frapper le troisième qui, debout, entre ses camarades, joint les mains d'un air suppliant.

Entre les branches de l'arbre desséché, qui s'élève au centre de la composition, s'enroule une banderole avec une inscription difficile à lire par suite des hachures qui la recouvrent. Avec quelque application on y déchiffre : OPVS NICOLETI DE MVTINA DE RVBEIS.

Le fond, comme dans la pièce précédente qui lui fait pendant, est entièrement recouvert de hachures croisées. Ce morceau, dans la première manière du maître, semble avoir été gravé sur un dessin de Mantegna.

72. Le Départ pour le marché.

Larg., 172 mill.; haut., 170 mill. — Bartsch, n° 65. Ottley, p. 548.

Un villageois chargé de son épée, d'un sac et d'un panier, et conduisant par la bride un cheval qui sert de monture à sa femme, se rend au marché. La femme tient à la main une baguette, et derrière elle est monté en croupe un enfant la tête couronnée de pampres. Dans le fond, à droite, est le village que les paysans viennent de quitter, et du même côté, mais sur le devant, on aperçoit une pierre taillée sur laquelle est gravé : OP. NI. MODENENSIS, avec quelques tailles qui la recouvrent et la rendent difficile à lire. — Paris.

Il doit évidemment exister des épreuves avant les tailles sur l'inscription.

Cette pièce est une copie exacte de l'estampe de Martin Schöngauer décrite par Bartsch sous le n° 88 de son œuvre; mais en la reproduisant Nicoleto a conservé, dans cette copie comme dans les autres, un caractère très-italien.

73. La Chèvre et les deux Satyres.

Haut., 70 mill.; larg., 50 mill. — Bartsch, n° 59. Ottley, p. 546.

Une chèvre, dressée sur ses pattes de derrière, broute les feuilles d'un

arbre contre le tronc duquel elle appuie ses pattes de devant. Au pied de l'arbre, à droite, est assis un satyre qui tète la chèvre, tandis qu'un de ses compagnons retient de sa main droite le second pis de la bête, tout en buvant du lait dans une corne.

Le fond représente un bois. En haut et au milieu on trouve les lettres NI. RO. gravées dans une tablette suspendue à une branche.

74. Chasse au lièvre.

Haut., 165 mill.; larg., 112 mill. — Bartsch, n° 63.

Un cavalier, armé d'un long épieu, poursuit au galop de son cheval un lièvre qui s'enfuit vers la gauche, où s'élève un rocher percé de manière à former une arcade au travers de laquelle on aperçoit deux hommes courant sur des planches qui s'avancent au-dessus d'un large fleuve.

Le cheval est emprunté à une estampe d'Albert Dürer, comme on peut s'en assurer en jetant les yeux sur le *Petit Courrier*. Aussi croyons-nous devoir classer cette pièce, qui n'est point signée, parmi les premières que Nicoleto ait gravées dans sa troisième manière.

75. Trois Daims.

Haut., 145 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, n° 61. Ottley, p. 547.

Trois daims se reposent, couchés à terre. A gauche on aperçoit les restes d'un superbe monument sur l'un des piliers duquel on lit : NICOLETO DA MODENA. Cette pièce, dit Passavant, paraît avoir été exécutée sur un dessin du maître, d'après lequel Domenico Campagnola, mais avec beaucoup plus de finesse, a gravé un sujet analogue. Il y a certainement là une erreur, s'il n'y en a pas deux. Ce n'est point Dominique qui a gravé une biche, mais bien Giulio Campagnola, qui doit être aussi l'auteur du dessin. A cette occasion, nous ferons remarquer que Passavant a donné, par erreur, à Giulio Campagnola deux estampes représentant un cerf et une biche, qui ont certainement été gravées par un maître milanais auquel nous sommes redevables de quelques autres planches. — Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 547.

76. Panneau d'ornements.

Haut., 260 mill.; larg., 127 mill. — Bartsch, n° 54. Ottley, p. 548.

Panneau d'arabesques, entremêlées de figures d'hommes et d'animaux. Dans deux médaillons on trouve représentés : en haut, le jugement de Pâris; en bas, Orphée, domptant les bêtes fauves par l'harmonie de ses sons.

Les lettres N. O. sont gravées dans une tablette qui contient deux béliers luttant l'un contre l'autre et qui occupe le centre du haut de la planche.

1er état. Les têtes de bœuf qui terminent, à droite et à gauche, des enroulements sont entièrement libres de tout ornement.

2e état. Les deux têtes sont ornées d'un petit bandeau qui se relève au milieu et auquel est attachée une petite médaille. Ce bandeau retombe de chaque côté de la tête et se termine par des glands. Dans cet état, la planche a été entièrement reprise au burin dans toutes ses parties.

3e état. Avec l'adresse de Salamanque dans le bas de la droite.

Cette pièce a été copiée par Ducerceau dans sa suite des petites arabesques.

77. Panneau d'ornements.

Haut., 260 mill.; larg., 130 mill. — Bartsch, n° 55. Ottley, p. 548.

Dans ce panneau d'ornements on remarque, en haut, Mars tenant de chaque main un long bâton surmonté de casques et de boucliers. Les mots M. PRELIORVM DEVS se lisent dans une tablette, au-dessus de la tête du dieu. En bas, deux esclaves, les mains liées derrière le dos, sont assis de chaque côté d'une tablette contenant les lettres N. R. (Nicoleto Rosex) séparées par un vase. A gauche, on remarque une femme qui inscrit sur une tablette les lettres D. M., et à droite, une seconde femme qui écrit les lettres S. D.

Cette pièce a dû être, comme la précédente, entièrement reprise au burin; mais nous n'en connaissons pas d'épreuves avant la retouche. Les dernières épreuves sont avec l'adresse de Salamanque.

Cette pièce a été copiée par Ducerceau dans sa suite des petites arabesques.

78. Panneau d'ornements.

Haut., 260 mill.; larg., 130 mill. — Bartsch, n° 56. Ottley, p. 549.

Au centre, la Renommée tient de chaque main une palme et une trompette et porte sur la tête une cage. Vers le haut on remarque deux captifs qui, les mains attachées derrière le dos, sont liés à un tronc d'arbre que surmontent des trophées. A gauche, un Génie grave sur une tablette la devise de Rome : S. P. Q. R. D. I. I. accompagnée d'un vase, tandis que, à droite, un second Génie trace sur une autre table les lettres D. M. A. N. Plus bas on trouve, dans de petits cartouches, les lettres N. O. séparées par le vase qui accompagne souvent la signature de Nicoleto.

Cette pièce a dû être entièrement reprise au burin, mais nous ne connaissons pas d'épreuve avant la retouche. Les dernières épreuves sont avec l'adresse de Salamanque.

Cette pièce a été copiée par Ducerceau dans sa petite suite d'arabesques.

79. Panneau d'ornements.

Haut., 260 mill.; larg., 130 mill. — Bartsch, n° 57. Ottley, p. 549.

On y remarque dans le haut, à gauche, Apollon jouant de la lyre; à droite, Marsyas soufflant dans une cornemuse. Au-dessus du premier dieu, dans une tablette, on lit : VICTORIA, et au-dessus du second : AVGVSTA. Dans le bas, un satyre et sa femelle, assis sur un piédestal, jouent de la flûte. Entre ces deux figures, une tablette contient les lettres N O séparées par un vase.

Ce morceau a été copié au burin par Antoine de Brescia, qui, sans retrancher le chiffre de Nicoleto, a mis le sien dans le bas de l'estampe. L'ornementation, dans la copie, se détache sur un fond ombré de tailles et de contre-tailles.

Cette pièce a dû être reprise entièrement au burin, mais nous n'en connaissons pas d'épreuve avant la retouche. Les dernières épreuves sont avec l'adresse de Salamanque.

Antoine de Brescia en a fait une seconde copie en bois; c'est celle que Bartsch a décrite dans l'œuvre de ce maître sous le n° 22. Zoan Andrea a emprunté à Nicoleto la figure de Marsyas soufflant dans une flûte à deux branches pour la placer dans une feuille d'ornements décrite par Passavant sous le n° 56.

Cette pièce a été également copiée par Ducerceau dans sa suite des petites arabesques.

80. Panneau d'ornements.

Haut., 350 mill.; larg., 220 mill. — Bartsch, n° 58. Ottley, p. 549.

Au centre, deux satyres sont représentés assis dos à dos, les mains liées par derrière. Deux Génies ailés écrivent sur des tablettes : celui de gauche la lettre A, celui de droite la lettre B. Plus bas, deux jeunes gens habillés soutiennent des cornes d'abondance qui prennent naissance dans un vase marqué de la lettre D. En haut et à gauche, le nom de NICOLETO est gravé dans une tablette qui fait pendant à une seconde contenant les mots : DA MODENA.

Il est assez vraisemblable, dit Bartsch, que Nicoleto a gravé ce morceau d'après un dessin d'Antoine de Brescia, et que les lettres A. D. B. désignent cet artiste. Nous ne pouvons point partager cet avis, par plusieurs motifs. Outre que les lettres A. D. B. ne nous paraissent pas avoir entre elles une relation telle qu'elles puissent signifier Antoine de Brescia, il nous semble peu probable que Nicoleto de Modène ait pu graver d'après Antoine de Brescia, qui devait être plus jeune. En outre, lorsque Nicoleto a vraisemblablement exécuté ce panneau d'ornements, Antoine de Brescia ne faisait guère que le métier de reproduire toutes les gravures qui avaient un débit assuré, et voire une planche d'ornements de Rosex, n° 79.

81. Ornement grotesque.

Haut., 200 mill.; larg., 103 mill. — Passavant, n° 108.

Le motif inférieur représente une Sirène couronnée par deux Amours armés de tridents, qu'elle porte sur sa queue double qui se partage à droite et à gauche.

Dans un cartouche, au-dessus de la tête de la sirène, on lit l'inscription : VN BEL MORIR TVTA LA VITA HONORA, suivie d'une petite branche de laurier. — Paris, Dresde.

82. Ornement.

Haut., 200 mill.; larg., 103 mill. — Passavant, n° 109.

Sur un dauphin, au bas de l'estampe, est assis un petit Amour qui joue de la double flûte. Au centre est un candélabre orné de deux mascarons placés entre deux enfants portés sur le dos de monstres marins. Au haut, un sphinx souffle dans deux cornets qui soutiennent des tablettes, dans lesquelles sont inscrites: à gauche, SP; à droite, QR.

Ces deux pièces, qui se font pendant, ne sont pas signées; mais leur goût de composition, leur procédé de gravure et la petite branche de laurier qui termine l'inscription du premier morceau nous déterminent à les attribuer à Nicoleto.

83 et 84. Deux modèles de broderie.

Haut. et larg., 145 mill. — Brulliot, n° 2899 de la 2e partie. Passavant, nos 111 et 112.

Entrelacs formé par un ruban blanc qui se détache sur un fond ombré. Au

centre, quatre rosaces encadrent un vase marqué des lettres N. R. (Nicoleto Rosex.)

Passavant, qui a vu la même pièce que nous à Paris, a oublié de signaler les lettres N. R.

Autre entrelacs analogue au précédent. Au centre est gravé un vase placé entre les lettres N. R.

Ces deux pièces sont imitées des cartes d'entrée à l'Académie de Léonard de Vinci, établie à Milan, sous le patronage de Louis le More, vers la fin du xve siècle. On sait que Dürer a gravé les mêmes sujets, et nous renvoyons à l'article de M. Girolamo d'Adda (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 434), pour y lire une savante discussion tendant à prouver qu'Albert Dürer a emprunté à l'Italie les motifs de ses planches.

ÉMILE GALICHON.



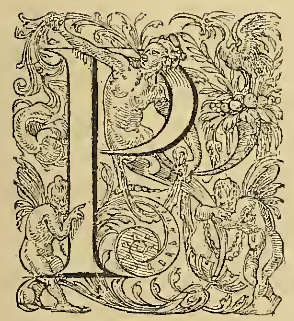
L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792[1]).

VII. LETTRES DE NATOIRE.

26 janvier 1752.



AR le dernier courrier, j'ay eu l'honneur de vous marquer la maladie de M. de Troy : celuy-cy malheureusement, Monsieur, vous annoncera sa mort, dans l'espace de sept jours. Il a eu des momens où l'on avoit quelques espérances; mais il n'a pu résister à une fluction de poitrine, qui vient de l'enlever hier, dans la nuit du 25 au 26, deux jours après le départ de M. l'ambassadeur. Il est regretté généralement de tout le monde, et je le regrette infiniment moi-même, d'une manière si sensible, que je n'ay pas la force de tenir la plume. Il a eu tous les secours nécessaires; ses affaires sont rangées par les soins de M. Digne (consul de France); celles de l'Académie l'étoient auparavant. M. l'abbé du Lot, de chez M. de Caneliac, et moy nous sommes nommés exécuteurs testamentaires. Il n'a pour tout héritier qu'une arrière-petite-nièce. Guérin, son premier domestique, a 900 livres de rente, tant sur luy que sur

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. I, p. 128, 344, 462, et t. II, p. 62, 171, 270 et 352.

sa femme. Il y a un vieux serviteur et hors d'état de pouvoir servir, nommé Étienne. Oserai-je vous prier, Monsieur, en sa faveur? On dit que, dans votre séjour à Rome, vous luy fittes espérer quelque grâce, en reconnoissance de son long service dans l'Académie. Si vos bontés veulent bien luy accorder quelques choses, j'attendray vos ordres.

23 février 1752.

J'ay reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire en datte du 30 janvier dernier, où je reconnois de plus en plus vos bontés, tant pour le cordon [de Saint-Michel] dont vous voulez bien vous intéresser[1], que pour mes honoraires, commençant à mon arrivée à Rome. Je vous remercie, Monsieur, de toutes ces grâces, comme de celle du renouvellement du modelle, qui fait grand plaisir à notre jeune troupeau. Je suis charmé d'avoir prévenu vos intentions pour ce qui concerne la table des élèves; je n'attendais que le départ de M. de Troy pour pouvoir y manger le plus souvent qu'il me seroit possible. Permettez que je m'en dispense seulement quand j'aurai du monde. Comme il arrive quelques fois que ces messieurs de chez M. l'ambassadeur me font l'honneur de venir, et des étrangers françois de distinction, il ne seroit pas possible de les mettre à la table du séminaire, dont l'ordinaire est très-mince et où la propreté ne peut guère régner, attendu le prix modique que l'on donne au cuisinier... Cela n'empêchera pas que nous n'ayons, ma sœur et moy, toutte l'attention pour inspirer à cette jeunesse un air de décence. Du reste, je feray valoir les ordres et les nouveaux règlemens que vous me faites l'honneur de me prescrire[2].

8 mai 1752.

M. de Canillac, toujours zélé pour la décoration de l'église de Saint-Louis et pour l'honneur de l'Académie, m'a demandé si, parmy nos sculpteurs, il ne s'en trouveroit pas un en état d'entreprendre un grouppe de figures représentant une *Trinité*, pour être placée sur le fronton du maître-autel, en stuc. Caffieri[3], comme le plus ancien et ayant du méritte, est

1. Ce ne fut que trois ans plus tard, et après mille difficultés relatives aux lettres de noblesse, que Natoire reçut les insignes de l'ordre de Saint-Michel.

2. De Vandières, qui, durant son séjour à Rome, avait remarqué bien des abus, venait de donner à ce sujet des instructions particulières, dont j'ai parlé plus haut. La sœur de Natoire, qui avait accompagné son frère, et la veuve de Wleughels, qui restait logée à l'Académie, furent très-utiles toutes deux au nouveau directeur, étranger aux idées d'ordre et d'administration.

3. Jean-Jacques Caffieri, l'auteur de tant de bustes charmants, né en 1725, arrivé le 5 juillet 1749.

chargé de cet ouvrage, auquel je donnerai tous mes soins pour tâcher qu'il s'en tire avec honneur. Par la suitte, le sr Pajou[1] aura un autre morceau dans la même église.

Si vous trouviez bon, Monsieur, que, dans le tems qu'il paroîtroit dans l'Académie trop d'architectes ou trop de sculpteurs, vous mîssiez un pensionnaire destiné pour la gravure, il me sembleroit que cela deviendroit bien nécessaire pour cet art, car nous en manquons, et surtout la plus part ne sachant point dessiner. Comme ils sont admis au corps de notre Académie et que ce talent est si nécessaire, ils se rendroient infiniment plus capables de méritter cet honneur[2].

5 juin 1752.

Je ne saurois trop vous exprimer ma sensibilité sur la triste nouvelle que je viens d'apprendre de la mort de notre premier peintre [3]. Que de regrets ne devons-nous pas avoir, dans notre Académie, de perdre un chef aussi bon et aussi éclairé, dont touttes les veues ne tendoient qu'à faire un si bon usage de la confiance que vous lui aviez donnée, et qui savoit si bien en répandre le fruit sur tous ses confrères! Je perd un vray ami, et un de ces amis bien rares, puisqu'auprès de vous, Monsieur, ses bons services m'augmentoient vos bontés. Le sort vous enlève un homme dont l'attache et l'amitié vous étoient bien connues, et à nous un père et un digne médiateur. Fasse le ciel que, dans le corps de l'Académie, vous trouviez un successeur aussi zellé qu'il l'étoit, surtout quand il s'agissoit de faire connoître les sentimens avantageux que vous avez pour elle.

26 juillet 1752.

J'ai annoncé au sr Hutin [4] la grâce que vous luy accordez d'une prolongation [de séjour] plus longue que celle qu'il espéroit. Je souhaitte que ce tems-là luy soit plus fructueux que celuy qu'il vient de passer... Je suis fâché que, parmy cette jeune trouppe, je sois forcé de vous en

1. Augustin Pajou, né en 1730 et non moins connu que le précédent, était entré à l'Académie le 14 février 1752.

2. Cette proposition ne fut pas agréée pour le moment. Natoire fut plus heureux pour celle qu'il émit, vers la même époque, de faire appliquer certains élèves au paysage, ce qui n'avait pas encore été tenté. (Lettre du 10 juillet 1752.)

3. Charles-Antoine Coypel. Y a-t-il une erreur dans la date de cette lettre ou dans l'acte de décès rapporté par M. Jal (p. 450), qui fait mourir cet artiste le 14 juin seulement? Peut-être cette perte avait-elle été prématurément annoncée à Rome.

4. Peintre, arrivé le 5 juillet 1749.

nommer un qui vient de faire l'impertinent : c'est le s^r Lagrenée [1], fort prévenu de son petit méritte. On est venu me faire des plaintes de luy, de ce qu'il menaçoit un jeune homme, qui a toujours eu la permission de venir dessiner à l'Académie et qui n'a pas l'air fanfaron, de l'assommer de coups et de luy couper les oreilles. Sur quoy j'ay fait appeller ce brave coupeur d'oreilles, qui, sans beaucoup diminuer le ton de parler, m'a soutenu sa cause si bonne que, s'il étoit à recommencer, il n'y auroit rien qui pût l'arrêter. Cette pitoyable fureur m'a un peu ému, et retenu en même temps : je l'ay menassé que je luy ferois ressentir cet écart; c'est pourquoy je vous en parle [2].

Le bon vieux Estienne vient, tout en tremblottant, vous remercier de la grace que vous luy faittes, et me dit qu'il prie tous les jours le bon Dieu pour le Roy de France et pour vous, Monsieur : en voilà pour vos cinq écus.

12 septembre 1752.

Caffieri finit son morceau de sculpture à l'église de Saint-Louis, représentant une *Trinité*. Il manque pour n'avoir pas assez étudié l'antique : cela fait que cet ouvrage, où il y aura du méritte, luy coutte des paines infinies et beaucoup de tems, parce qu'il n'est pas sûr de ses opérations; et, malgré cette foiblesse, dont il devroit s'apercevoir, il est entêté et très difficile à gouverner, ce qui est venu aux oreilles de M. de Canillac, qui a bien voulu me confier la conduitte de ce travail; il luy a parlé aussi de la bonne sorte [3]... Le s^r Barbeau avance sa copie du ta-

1. Lagrenée aîné, plus tard directeur de l'Académie de Rome, arrivé le 13 novembre 1750.

2. De Vandières fit infliger à Lagrenée cinq semaines d'arrêts dans sa chambre, avec menace d'être chassé. La sentence, lue en présence de tous ses confrères, fit sur eux beaucoup d'effet : on ne les avait pas habitués à une telle sévérité. (Lettre du 12 septembre.)

3. *La Trinité* de Caffieri eut cependant du succès, et l'auteur en profita pour demander au directeur général une prolongation de pension, qui lui fut refusée. Il conserva seulement une chambre à l'Académie. Voici sa lettre, avec l'orthographe de l'original :

« Monsieur,

« Monsieur Natoire m'a fait la grâce de me dire qu'il vous avoit instruits que « j'avois estés choisie par monsieur de Canilliac pour l'exécution d'une ouvrage consi- « dérable, qui est placé au desus du maître hotelle de l'église de S. Louis. Sy j'ay eu « le bonheur di réusire, c'est [grâce] aux bon conseilles de monsieur Natoire, à qui « j'an ay l'obligation.

« Toutes fois, Monsieur, les aplodissements que j'ay reçue à ce sujet ne m'on point

bleau de Raphaël au Vatican, qui est le *Baptême de Constantin* et la dernière de cette collection. Celuy-ci compose avec assez de génie; mais il faut qu'il change son goût de dessiner, qui est d'une très petite manière. Le sr Doyen [1] est de ceux auxquels l'on peut le plus compter pour faire son chemin; sa copie d'après le Dominiquain ne va pas mal. Il paroît n'être occupé que de son talent. Le sieur Latraverse ira bien aussy : il est assez maléficié de la nature; mais cela ne l'empêche pas d'être de belle humeur, et c'est le poëte et le bel esprit de toute la bande. Il tend à avoir un goût de couleur; mais il nous faut dessiner aussy. Le sr Pajou, sculpteur, est occupé présentement de cette partie; il me paroît un bon sujet et fort doux à gouverner... La bonne veuve Mme Godefroid me marque, Monsieur, que vous luy avez permis de m'engager à vous parler en faveur de son fils, qui est icy. Elle désireroit, comme le plus grand honneur qui puisse luy arriver, que vos bontés mîssent ce fils au nombre des pensionnaires. Ce jeune homme paroît vouloir s'avancer : il a été un de mes élèves à Paris, et les directeurs ont eu ordinairement, en partant pour venir à Rome, la permission d'amener avec eux un de leurs écoliers, à qui on accorde la pension. Si vous permettez cette même grâce à celuy-ci, vous comblerez cette mère du bien le plus sensible [2].

14 mars 1753.

Je suis très-sensible, Monsieur, de ce que vous voulez bien me faire participer à l'ornement de votre cabinet en me mettant au nombre de mes illustres confrères [3]. J'ay sur le champ composé et ébauché ce petit

« aveuglé au point de ne pas sentire la nécessité où je suis de faire de nouveau les « études covenable, pour pouvoire acquérire quelque réputation et répondre au bien- « faits du Roy, au cas que je sois acé heureux pour être un jour honnorer de ces « ordres. Cets en quoncéquence, Monsieur, que je vous prit de vouloire me faire « la grâce d'agréer ma très-humble requette, par laquel je vous suplie de m'acordere « une prolongation à la pansion à Rome. J'ose espérer, Monsieur, de vos bontés cette « grâce, et vous prit de croire que j'en aurès un éternel reconnoisence.

« Je suis, Monsieur, votres très-humble et très-obéissant serviteur

« Caffieri.

« De Rome, le 22 novembre 1752. »

1. Gabriel-François Doyen, né en 1726, arrivé le 13 novembre 1750.

2. Godefroid fut admis à l'Académie l'année suivante.

3. Cette phrase répond à une commande assez curieuse de Vandières, qui, tout en pressant Natoire de continuer ses tableaux de Marc-Antoine, le faisait travailler pour son compte à lui : « J'ay un cabinet particulier que j'ay voulu enrichir de quatre morceaux des plus habiles peintres de notre école. J'y ay déjà en place un Vanloo, un

morceau, qui représentera *Léda et Jupiter changé en cygne.* Comme les autres dénottent une partie des amours de ce dieu, celuy-là peut y trouver sa place. Je souhaitte que le sujet soit de votre goût... Le sieur Briard, du nombre des élèves protégés, est un de ceux dont le temps doit être bientôt expiré. Je souhaitterois que M. Vanloo vous en rendît bon témoignage, pour qu'il fût du nombre de ceux que vous jugerez à propos d'envoyer à Rome. Outre qu'il a été mon élève, ce jeune homme a des sentimens qui mérittent que l'on s'intéresse pour luy, et il m'a toujours paru avoir des dispositions à faire quelque chose [1]... Je suis fort content du s^r Pajou : ce jeune sculpteur a du goût et beaucoup de génie, et n'est pas prévenu de son mérite comme son confrère Cafiery. Le s^r Lagrenée va commencer sa copie du Dominiquain à Saint-Louis. Le s^r Hutin est destiné à faire celuy qui est au dessus, qui représente le *Mariage de sainte Cécile.* Ce tableau est très-petit et peu chargé d'ouvrage, et convient à ce pensionnaire, qui est assez foible.

23 août 1753.

J'ay reçu les deux dernières lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire au sujet de l'ordre qui regarde la police spirituelle au temps de Pâques [2]; j'en ay fait la lecture en présence de tous les pensionnaires, qui l'ont tous écoutée avec soumission. Je n'ay pu cependant contenir le sieur Clérissau, malgré toutes les précautions que j'avais prises auparavant pour le rendre docile, en luy faisant parler par un de ses amis particuliers, qui luy a fait sentir que, dans la lettre, il y avoit quelque chose de plus fort pour luy que pour les autres; que, s'il savoit se conduire comme il convenoit, les choses pourroient se raccommoder... Il a mieux aimé sortir de l'Académie que de se résoudre à aucune démarche. Voilà

Boucher et un Pierre : vous jugez bien qu'il m'y manque un Natoire. Je dois vous ajouter que, comme ce cabinet est fort petit et fort chaud, je n'y ay voulu que des nudités. Le tableau de Carle représente *Antiope endormie,* celuy de Boucher une jeune femme couchée sur le ventre, et celuy de Pierre une *Io.* Choisissez le sujet que vous voudrez, pourvu qu'il n'y ait aucune ressemblance avec ceux cy-dessus nommés, et qu'il n'y ait pas, ou au moins presque pas de draperie. » (Lettre du 19 février 1753.) De Vandières paraît avoir été médiocrement content du tableau envoyé par Natoire. (Lettre du 17 septembre.)

1. Gabriel Briard, né en 1725, fut envoyé à Rome presque aussitôt.

2. Natoire, à qui certaines difficultés avec le curé de la paroisse avaient donné lieu de se plaindre de l'irréligion des pensionnaires, venait de recevoir l'ordre formel de leur faire observer les usages de Rome, de leur faire produire chaque année un certificat de communion pascale, et de chasser Charles-Louis Clérisseau, architecte, entré le 5 juillet 1749, coupable d'avoir joint l'insolence à son refus (29 juillet 1753).

un pensionnaire de moins, qui, par un caractère bien singulier, m'avoit toujours trompé, et nous sommes bien heureux d'en être débarrassé, car il étoit capable d'entretenir l'indocilité et la zizanie. Ce garçon a été gâté en dernier lieu par des ouvrages qu'il a faits pour des Anglois, de ses desseins de ruine; cela luy a procuré quelques sequins, et il se croit en état de se passer de tout [1].

27 février 1754.

Le sr Le Roy, architecte, vient de m'apprendre seulement le projet qu'il a depuis quelque temps de faire un voyage en Grèce, pour y voir les beaux restes de l'architecture antique. Il a sollicité secrètement auprès de l'ambassadeur de Venise, qui est à Rome, pour avoir une place dans le vaisseau de la république qui conduit le bailli à Constantinople, où il compte séjourner quelque tems... Je crois que ce pensionnaire aura fiat des progrès dans son talent. J'aurois seulement souhaitté qu'il eût été un peu plus liant avec moy, [qu'il eût eu] plus de confiance et moins d'humeur. Depuis l'affaire de Clérisseau je ne l'ay veu que rarement, malgré qu'à Paris il avoit été mon élève et que j'ay toujours considéré sa famille comme de très-honnêtes gens.

23 avril 1754.

Je travaille sans relâche à la suitte de mon *Marc-Antoine*... Le sr Coustou [2] vient de partir pour s'en retourner en France. C'est un sujet qui, par son bon caractère, se fait regretter icy; je l'ai veu partir avec peine. Je n'ay que du bien à dire de luy. J'espère, Monsieur, qu'à son retour à Paris il tâchera de méritter vos bontés; il s'est fait, parmy ses études, une belle suitte de desseins d'après les meilleurs morceaux qui sont en réputation.

8 mai 1754.

Ce dernier courier vous apportera, Monsieur, des échantillons d'études de MM. les pensionnaires; cette première fois ne renfermera que des parties qu'ils ont fait d'après les différents maîtres. J'aurois cru que le sr Doyen auroit eu dans ses portefeuilles quelques dessains plus intéressans que ceux qu'il envoye, surtout étant un des plus anciens...

1. Clérisseau rentra cependant à l'Académie, après avoir fait des excuses au directeur. Il avait écrit, de son côté, à de Vandières une lettre où il se plaignait que Natoire l'avait menacé, lui et ses confrères, de les faire obéir le fouet à la main (28 août).

2. Guillaume Coustou n'était plus pensionnaire depuis un certain temps.

Il faut avouer que ce n'est pas sans peine qu'ils se sont rendu à remplir cet ordre; car tant de mauvaises raisons qu'ils m'ont donné ne tendoit qu'à s'en disculper. Mais comme je crois (et vous le pensez bien aussy, Monsieur,) que c'est un très-bon moyen pour les faire bien aller, ayez la bonté de ne leur faire aucune grâce là-dessus, et d'exiger d'eux qu'ils en envoyent tous les trois mois [1]... Je ne saurois cependant que me louer beaucoup du s^r^ Doyen, de son voyage de Naples; les deux mois qu'il y a passé, malgré les mauvais temps, il en a aporté plus d'une douzaine d'esquisses, grandes et petites, toutes coloriées, d'après Jordano et le Solimen. Il a fait mieux que ses autres confrères, qui n'y ont rien fait, et il s'est acquis une bonne réputation dans ce païs.

19 juin 1754.

Je suis bien fâché de vous apprendre un tragique accident qui vient d'arriver au fils de M. Nattier [2]. Il y a trois jours qu'ayant fait la partie de s'aller baigner dans le Tibre avec quelques pensionnaires et autres, il s'y est noyé. Comme il ne savoit pas nager et n'étoit pas dans un endroit favorable, le premier pas qu'il fait dans l'eau l'entraîne malgré lui, il se débat, ses compagnons qui n'en sçavoient pas plus que luy le voyent se débattre et ne peuvent luy donner du secours;... il périt à leurs yeux. Cette jeune trouppe, toujours trop facile et trop inconsidérée, est dans une grande consternation.

6 août 1754.

Le *Repos de Marc-Antoine et Cléopâtre* est fini depuis peu de jours : j'aurai l'honneur de vous l'envoyer incessamment. Pendant le temps qu'il sèche, on le vient voir; il me paroît qu'il fait quelque plaisir. C'est de votre goût, Monsieur, duquel je seray le plus flatté, s'il a l'honneur de vous plaire [3].

1. De Vandières exigea seulement tous les six mois deux ou trois dessins, une académie peinte et une tête de caractère. Les études de La Traverse, Briard et Godefroy furent jugées supérieures à celle de Doyen, après l'examen fait par Silvestre et Vanloo. (Lettre du 13 juin.)

2. Le peintre J.-M. Nattier avait envoyé un de ses fils à Rome, et, par considération pour lui, on avait donné à ce jeune homme une chambre dans l'Académie (25 septembre 1753.)

3. De Marigny, qui venait de remplacer de Vandières, écrivit à Natoire : « Je suis très-content de votre premier tableau de l'histoire de Marc-Antoine; je ne puis trop vous exhorter à continuer ce grand ouvrage, qui vous fera beaucoup d'honneur si la suitte répond au commencement. » (3 mai 1755.)

7 mai 1755.

Voilà encore un changement dont j'ay l'honneur de vous instruire au sujet du sieur Dehait[1] : [après avoir demandé son retour] il demande la permission de rester à Rome. Il m'a fait voir la lettre qu'il prend la liberté de vous écrire pour obtenir cette nouvelle grâce. Après le combat qu'il a fait entre sa santé, qui lui paroît meilleure, et l'avantage de rester icy pour ses études, celuy-cy l'emporte sur l'autre; il veut tout sacriffier affin d'ôter la mauvaise idée que l'on pouvoit avoir sur un retour si précipité. Son camarade (de la Rue[2]) part tout seul. J'attendray vos ordres sur touttes ces variations.

16 juillet 1755.

Les morceaux que les pensionnaires vous envoye auroyent dû être déjà partis; le tems les a trompé, malgré l'avertissement que je leur ay donné plusieurs fois. Il n'y en a plus qu'un qui retouche encore son ouvrage, et dans quelques jours le tout sera en état de partir[3]... Le dernier arrivé, nommé Guiard, sculpteur[4], seroit fort embarrassé, à ce qu'il me dit, s'il faloit qu'il vous envoyât des dessains : il n'en a jamais fait, et on luy a toujours conseillé de modeller. C'est ordinairement le maniement de la terre qui leur est plus nécessaire que le crayon.

J'ay jeté, il y a quelque tems, sur une petite toille une pensée qui me parut devenir heureuse pour la composition : c'est *Vénus qui amène le jeune Amour à Mercure* pour avoir soin de son éducation. J'ay suspendu pour quelques momens et par délassement *Cléopâtre* pour terminer ce petit morceau, qui est presque finy, pour avoir l'honneur de vous l'envoyer comme un des plus passables que j'aye encore fait dans ce genre. S'il avoit le bonheur de vous plaire et que vous le jugeassiez digne d'être exposé au Salon prochain, s'il y en a un, mes veues seroient remplies.

1. Jean-Baptiste-Henri Deshays de Colleville, né en 1729, arrivé le 6 octobre 1754, devenu plus tard le gendre de Boucher. Il acquit une célébrité éphémère, et mourut à trente-cinq ans, victime de son libertinage.

2. Sculpteur, entré le 6 décembre 1751.

3. Parmi les envois de cette année, ceux de Pajou et de Deshayes (qui avait obtenu de rester à Rome) furent les plus remarqués et les plus loués par l'Académie de peinture, dont le directeur général des Bâtiments transmettait toujours l'appréciation comme émanant de lui-même.

4. Laurent Guyard, né en 1723, mort en 1788, élève de Bouchardon.

5 novembre 1755.

Votre lettre du 11 octobre m'apprend la grâce que vous faites au s^r Pajou de rester encore, jusqu'au beau temps qui vient, à l'Académie. Comme il se croyoit à la fin de sa pension, il est party, environ il y a quinze jours, pour Naples avec le s^r Baros [1]; je luy marquerai vos bontés... Ce pauvre Latraverse est fort affligé, et il le sera davantage si vous le privez de la gratification que plusieurs ont déjà eue; il est réellement dans le besoin. Vous vous souvenez, Monsieur, combien de tems il resta en chemin lors de son départ de Paris avec ses deux camarades Pajou et Baros, que l'on croyoit perdus : ce voyage malheureux luy fit faire des dettes, dont il n'a pas pu jusqu'à présent se délivrer... La copie du s^r Briard d'après le Dominiquain est presque finie; il fait de son mieux, et j'espère que vous en serez content, s'il fait exactement tout ce que je luy ay dit... Le s^r Doually [2], architecte, m'a fait voir un dessain de fontaine de sa composition, dans l'idée de celle de Néri, qui m'a paru très-bien, d'un bon goût, bien imaginée et bien dessinée. Le s^r Per [3], aussy architecte, fait des progrès; il se jette un peu dans le genre de Panini; il fait quelques morceaux à l'huille, dont le meilleur vous sera présenté.

Mon *Marc-Antoine* est presque fini. Je désire beaucoup, dans ce morceau, que tout mon renouvellement d'attention soit fructueux. Je suis fâché d'avoir passé l'âge où l'on ambitionne de se montrer dans le grand torrent du public : la peinture a toujours ses mauvais quarts d'heure; quand on vient à broncher, la critique peu indulgente est fort souvent outrée, sans égards, nous juge durement, et, au lieu de nous encourager, nous afflige [4]...

10 décembre 1755.

Je fis, il y a environ un an, étant engagé par M. l'abbé de Canillac, une pensée pour le plafond de l'église de Saint-Louis, que l'on continue toujours à décorer. Il en fut si content qu'il la fit voir au Pape, et elle fut approuvée... Comme elle sera faitte à fresque, elle sera moins fatigante et moins longue; avec cela, je me feray aider autant que je le pourray. Cela représentera la *Mort de saint Louis*, dans sa dernière croi-

1. Architecte, entré le 14 février 1752.

2. Arrivé le 6 décembre 1754. On le retrouve, en 1785, architecte du roi. Son nom s'écrivait alors *Dwailly*.

3. Marie-Joseph Peyre, né en 1730, arrivé le 29 décembre 1754.

4. Natoire se plaint ailleurs d'être maltraité dans le livret du Salon et dans certaines brochures écrites à ce propos. (Lettre du 14 janvier 1756.)

sade, à Tunis, et son passage dans le ciel. M. l'ambassadeur s'intéresse beaucoup pour cet ouvrage; il compte qu'à la Saint-Louis prochaine cette église sera achevée, et qu'il sera en état de faire les honneurs à tout le sacré collége, qui vient ce jour-là célébrer la feste. J'espère qu'en faveur du zelle que j'ay, qui n'est excité que de consacrer cet ouvrage dans un temple qui appartient à la nation, vous voudrez bien l'approuver. Du reste, cela ne m'emportera qu'environ trois mois [1].

28 janvier 1756.

Le sr Doyen vient de partir : les lettres de son père [malade] ne luy ont pas permis de retarder son voyage. Il s'est acquis une bonne réputation icy, et je souhaitte qu'il en donne des preuves, à son retour à Paris, par de bons ouvrages. M. l'abbé Gougenot, conseiller au grand conseil, vient d'arriver à Rome, après son voyage de Naples, accompagné de M. Greuse, nouvellement agréé à l'Académie et dont la réputation nous annonce les talens. Il les fera voir dans ce païs-cy par quelques morceaux qu'il compte y faire [2].

10 mars 1756.

Le sr Guiard vient de me faire voir un petit modelle d'une figure équestre prise de celle de *Balbus* antique, qui est à Portici, chez le roy de Naples, dont vous vous souviendrez sans doute. Comme il est ardent, il en a pris deux petits croquis à la volée et en cachette; car de permission, on n'en donne point. Il me paroît qu'il en a tiré très-bon party; il a des connoissances et de l'étude dans ce genre d'ouvrage.

Baros, architecte, vient de partir depuis quelques jours : il a pour son compagnon de voyage Silvestre le fils [3], qui étoit à Rome depuis deux ans. Ils vont parcourir l'Italie ensemble. Je ne peux que me louer du premier à tous égards... Le sr Dehait va bientôt commencer sa copie à Saint-Grégoire, d'après le Carache. Cette étude sera très-nécessaire pour le tenir en bride à la correction du dessain.

14 avril 1756.

Mon ouvrage de Saint-Louis s'avance; je suis dans la peinture à fresque jusqu'au cou. C'est une opération toute différente, à laquelle les

1. Marigny s'étonne, dans sa réponse, que Natoire puisse concilier tant d'occupations avec la bonne direction de l'Académie.

2. Jean-Baptiste Greuze, le charmant artiste, voyageait en Italie depuis la fin de l'année précédente. Il devait ébaucher à Rome, outre ses tableaux, un joli roman, qu'il sut interrompre à temps.

3. Un des fils du peintre Nicolas-Charles Silvestre.

peintres ne devroient pas ignorer. J'ay finy le grand carton avec assez de succès : il a trente-trois pieds de proportion.

M. de la Condamine a voulu placer sur le balcon de l'Académie la mesure d'une toise, avec toute la justesse qu'exige la rigueur d'un mathématicien, avec ses divisions et une inscription. Cela a coûté sept à huit écus, malgré le présent des deux petits morceaux de porfire qui déterminent la longueur de sa toise, avec laquelle il a calculé la grandeur de la terre.

26 mai 1756.

Vous me recommandez le travail des pensionnaires, et que vous n'êtes paa content de leurs progrès. Je suis fâché qu'ils ne remplissent pas mieux l'envie que vous âvez de leur avancement; mais je n'ay rien à me reprocher de tout ce que je dois leur dire pour y contribuer. Quand ils sortiront plus avancés de chez M. Vanloo, leurs progrès à Rome seront plus sensibles... M. l'abbé Gougenot vient de partir de Rome avec M. le président de Cotte. Celuy-cy a laissé M. l'abbé Barthélemy, et l'autre M. Greuse, qui, indécis jusqu'au moment du départ, s'est enfin déterminé à rester quelque tems à Rome. Il me paroît qu'il a bien fait; car ayant voulu faire un tableau dès qu'il a été arrivé, il seroit party sans le voir. J'ay veu ses talens avec plaisir; il a beaucoup de méritte et peut porter fort loin son génie. Je luy ai offert tous les services qu'il peut tirer de l'Académie [1].

1er septembre 1756.

J'ay été fâché, dans ces derniers tems, du peu de bonne conduitte du sr Dehait. Sous prétexte d'étudier d'après nature, il voyoit sans nécessité des modelles de femme, qui venoient fréquemment à l'Académie, et donnoit un mauvais exemple. Dès que j'en ay été instruit, je le luy ay deffendu comme une chose qui l'a été dans tous les tems... C'est un génie plein de fantaisie et qui n'est pas assez retenu. Du reste, je crois qu'il fera son chemin dans son talent, pourveu qu'il se contreigne davantage à la correction du dessain, dont il a besoin.

Le sr Hélin, architecte et pensionnaire du Roy, vient d'arriver à Rome ce 26 aoust.

24 novembre 1756.

Ces jours passés, M. l'ambassadeur de France et Mme l'ambassadrice

1. « Je vous saurai gré, écrit Marigny, de tout ce que vous ferez pour M. Greuze, au talent de qui je m'intéresse. » (17 juin.)

me firent l'honneur de venir voir mon tableau de *Cléopâtre;* ils étoient accompagnés de M. l'abbé Barthélemy, et il me parut qu'il leur fit plaisir. Je leur fis voir en même tems un tableau du s^r^ Dehait, qu'il vient de faire pour son étude, représentant une baccante grouppée avec un satire, de grandeur naturelle. Ce morceau a du méritte dans la partie du pinceau, et n'est pas mal colorié. Il m'a bien promis qu'il feroit de nouvelles attentions pour le caractère du dessain : mais j'appréhende pour sa santé;... je le crois attaqué de la poitrine.

Je viens de recevoir deux nouveaux pensionnaires : l'un est peintre et l'autre sculpteur. Ce sont les deux frères Brunet[1]; ils m'ont dit que leurs trois autres confrères, qui doivent venir, accompagnoient Mme Vanloo à Turin, et qu'ils seroient bientôt icy. Les s^rs^ Moreau[2] et Douailly laisseront passer la mauvaise saison avant leur départ, et s'entretiendront jusqu'à ce tems à leurs dépens.

22 février 1757.

J'ay fait part à M. Greuse de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 13 janvier à son sujet, touchant les deux tableaux que vous luy demandiez[3] et que vous consantez à attendre son retour en France pour qu'il les fasse. Il est toujours sensible aux bontés que vous avez pour luy. Il vient de finir le pendant d'un tableau pour M. l'abbé Gougenot, où il y a beaucoup de méritte. Ce sera presque son dernier ouvrage de

1. Nicolas-Guy Brenet, peintre, élève de Boucher, et André Brenet, sculpteur.

2. Architecte, qui était arrivé avec Douailly. Ces deux camarades avaient obtenu de partager ensemble une place de pensionnaire, en restant chacun la moitié du temps voulu.

3. Voici la lettre intéressante où se trouve cette commande, que Greuze, conformément à l'ordre du 13 janvier, n'exécuta qu'à son retour :

« A Versailles, le 28 novembre 1756.

« J'apprends, Monsieur, avec bien du plaisir, que le s^r^ de Greuse s'applique en-
« tièrement à cultiver ses talents pour la peinture; et j'ay vu à Paris des tableaux
« qu'il a envoyé de Rome et dont j'ay été si content, que, sachant que ses facultés du
« côté de la fortune sont extrêmement bornées, j'ay résolu de luy procurer les occa-
« sions de se soutenir par son travail, et par ce moyen de se perfectionner dans son
« art. Voyez, je vous prie, à détacher du logement qu'occupoit à l'Académie feu
« Mme de Weugles une chambre qu'il pût habiter et dans laquelle il eût le jour néces-
« saire à son travail, et donnez-la-luy : il épargnera son loyer, dont la dépense, quelque
« mince qu'elle puisse être, sera un petit soulagement pour luy. Vous trouverez icy
« inclus, coupé en ovale, une mesure que vous aurez agréable de luy remettre, affin
« qu'il fasse deux tableaux de la même grandeur de cet ovale. Je luy laisse la liberté
« de son génie pour choisir le sujet qu'il voudra. Ces deux tableaux sont destinés à

Rome[1]. Je souhaitterois que, dans son genre, il y joignît la partie du paysage; cela donneroit de la variété à ses tableaux...

On vient de me dire que dans peu j'aurois une occasion sûre pour faire partir le tableau de *Cléopâtre,* qui attend depuis longtemps, aussi bien que quelques copies[2].

22 juin 1757.

Vous me marquez d'abandonner l'idée que j'avois eue de faire copier la *Sainte Pétronille* du Guerchin : il faudra pourtant que je cherche quelque autre bon tableau aprouvé par vous, Monsieur, pour faire copier aux nouveaux venus. Il en est un qui fait une petite copie de ce beau morceau d'André Sacchi, de Saint-Romualdi. Les autres s'occupent à faire diverses études. Le sr Huet, sculpteur[3], vient de faire un modelle d'après le *Moyse* de Michel-Ange, et il y a bien réussi. Il fait actuellement la *Sainte Thérèse* du Bernin; après quoi il se mettra à travailler sérieusement d'après l'antique. Le sr Guiard a modelé l'*Hercule* Farnèse avec succès ; il fait souvent des études d'après des chevaux, genre où il a beaucoup d'inclination, et il y réussit bien. Cela ne peut que luy être avantageux.

« être placés dans l'appartement de Mme de Pompadour au château de Versailles.
« Exhortez-le à y donner toutte son application. Ils seront veus de toutte la cour, et il
« pourroit en naistre de gros avantages pour luy, s'ils sont trouvés bons. Recomman-
« dez-luy de ma part aussy ces deux tableaux, et assurez-le que je saisirai avec plaisir
« les occasions de son avancement lorsqu'elles se présenteront.

« Le marquis de MARIGNY. »

1. Greuze partit de Rome au mois d'avril suivant. (Lettre du 20 avril 1757.)

2. Ce tableau paraît avoir été fort peu goûté à son arrivée; Natoire reçut même l'avis de suspendre jusqu'à nouvel ordre la suite de son ouvrage. (Lettre du 10 août.)

3. J.-B. D'Huès, élève de Le Moyne, arrivé en 1756.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(*La suite prochainement.*)



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1291]

A NOS LECTEURS



PRÈS une suspension d'un an imposée par des événements douloureux, la *Gazette des Beaux-Arts* reprend le cours de sa publication. Comme par le passé, elle s'efforcera de soutenir les doctrines les plus hautes et de propager les exemples les plus nobles; mais les malheurs qui ont frappé notre pays ont exercé une influence considérable sur la nature des travaux qu'elle prépare. Si autrefois, sans méconnaître le rôle important des Arts dans le commerce des nations aussi bien que dans l'instruction et l'éducation de l'homme, la *Gazette* se plaisait surtout à les considérer sous leur aspect le plus séduisant et à les cultiver comme des plantes rares et magnifiques dont on aime à parer sa demeure, aujourd'hui, rappelée au sérieux de la vie par le devoir de relever la fortune de notre France, elle accordera une plus large part aux questions d'économie politique, d'enseignement et d'éducation.

Répudiant le dogme fataliste qui flatte et endort les peuples en les berçant de la pensée que les vertus, les vices et les talents sont les effets

du climat, du sol et des races, nous tiendrons à honneur de combattre pour le principe du libre arbitre, qui a fait la civilisation européenne en proclamant que les nations s'élèvent ou tombent par l'énergie ou la mollesse qu'elles apportent à conquérir des facultés auxquelles les races humaines sans exception ont un droit égal. L'histoire de tous les peuples prouve l'excellence et la vérité de la doctrine du libre arbitre. En dehors d'elle, on ne saurait expliquer : en Grèce, la grandeur des guerres Médiques et les frivolités qui préparèrent la domination de Philippe; à Rome, le désintéressement des Cincinnatus, la rapacité des Verrès et la servilité des sujets de Tibère; en Italie, la barbarie du xe siècle, la splendeur du xve et l'effacement du xviie. Comment nier que des transformations aussi complètes, arrivées chez des races restées puissantes et fidèles à leur sol, ne soient l'œuvre unique de l'instruction, de l'éducation et des lois? Ne disons donc plus à nos enfants qu'ils sont nés avec un goût naturel pour la carrière des Arts, et qu'ils sont certains de n'y rencontrer aucun concurrent et d'y rester les égaux de leurs pères. Tout au contraire, ne nous lassons pas de leur répéter que le jour où ils négligeront d'entretenir un feu qui a brillé pendant des siècles en France, ils en verront la flamme baisser peu à peu et disparaître comme elle a disparu en Grèce et en Italie. Nous-mêmes, faisons-nous les champions actifs du principe du libre arbitre en multipliant les écoles et en donnant plus d'extension et une meilleure direction à celles qui existent; fuyons les ruineuses jouissances que procure la triste satisfaction des sens pour les féconds plaisirs qu'assurent les saines ardeurs de l'âme, le légitime orgueil des grandes actions, et avant peu d'années la France, plus vigoureuse que jamais, aura réparé le mal que lui ont fait des ennemis plus instruits que civilisés qui ont profité de son sommeil pour mutiler son territoire et dévaliser ses demeures contre le droit des gens, la justice et l'honnêteté.

Éclairée par l'adversité, la France ne peut méconnaître la puissance de l'instruction et de l'éducation, base de tout ce qui constitue la force d'un État et sauvegarde unique et vraiment efficace contre les révolutions en ouvrant à l'homme la perspective de satisfactions autres que les satisfactions matérielles, en le rendant capable d'un travail suffisamment rémunérateur, et en lui apprenant que s'il a des droits à faire valoir,

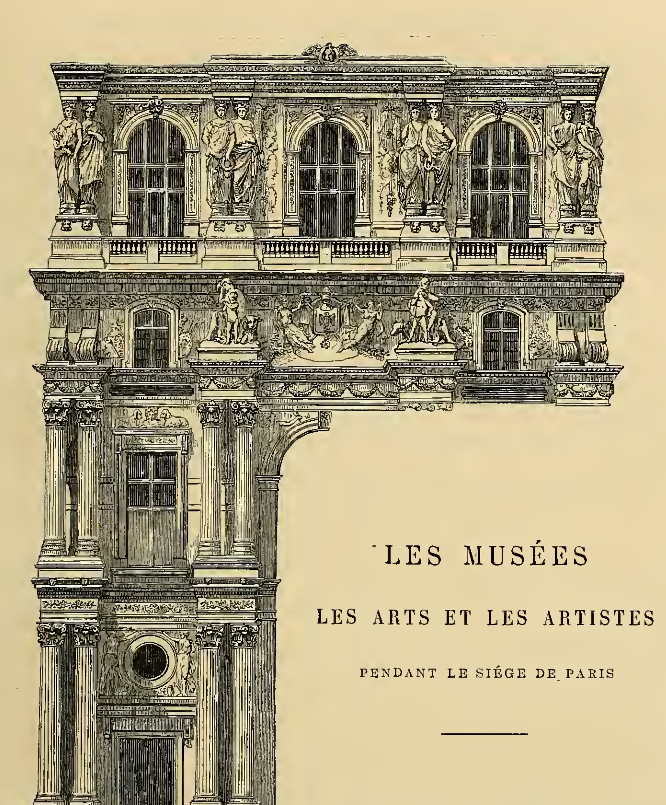
il a aussi des devoirs à remplir. Malgré les malheurs extrêmes qui ont accablé notre patrie, nous avons foi en son avenir et en sa volonté, et c'est cette foi qui nous a décidé à reprendre la direction de la *Gazette*, quand le mauvais état de notre santé nous conseillait le repos.

Aujourd'hui que les Arts ne dépendent plus d'une liste civile où la faveur et le caprice sont les dispensateurs irresponsables des honneurs et des travaux; aujourd'hui qu'ils se trouvent liés à la vie plus large de l'État, qui peut y consacrer des ressources plus grandes si on lui en démontre l'utilité et y apporter un esprit moins étroit, notre devoir est d'aider à l'édification d'un temple solide ayant pour base l'éducation à ses divers degrés, et, avant d'y laisser procéder, il est bon que la *Gazette*, prenant exemple sur les architectes, ne livre à la publicité que des projets sérieusement étudiés et suffisamment développés.

Les abonnés savent que notre seule ambition est de donner à la *Gazette des Beaux-Arts* toute la perfection possible, et que nous nous estimons suffisamment rémunéré de nos peines par leur approbation et leur estime. Qu'ils aient donc confiance en notre bonne volonté, et, grâce à leur bienveillant concours, la *Gazette* continuera à plaider la grande cause du beau, si justement placé par Victor Cousin à côté du vrai et du bien; elle travaillera à faire triompher dans l'enseignement les doctrines les plus généreuses et les plus capables d'aider à reconstituer par les Arts la grandeur économique, intellectuelle et morale de la France.

ÉMILE GALICHON.





LES MUSÉES

LES ARTS ET LES ARTISTES

PENDANT LE SIÉGE DE PARIS

Montrer le vide, signaler le néant, dresser une liste de combattants et honorer une victime de la guerre, telle est à peu de chose près la tâche que nous entreprenons. Ainsi que tout ce qui est du domaine artistique, la *Gazette des Beaux-Arts* a sommeillé pendant les mois si tristes que nous venons de traverser. Maintenant qu'elle se réveille en même temps que les arts de la paix, il lui faut dire ce qu'a été la léthargie dont elle-même fut atteinte.

Alors que Paris ignorait encore le désastre de Sedan, le 29 août, l'impératrice faisait appeler aux Tuileries le surintendant des Beaux-Arts, directeur des musées impériaux, qui le lendemain recevait du maréchal Vaillant l'ordre autographe suivant :

« Palais des Tuileries, le 30 août 1870.

MINISTÈRE
DE LA
MAISON DE L'EMPEREUR

« *Absolument confidentiel.*

« Monsieur le Sur Intendant,

« Il a été décidé en conseil des ministres qu'on retirerait des musées impériaux, pour les mettre en lieu sûr, les tableaux les plus précieux.

« Je vous ai désigné le lieu de dépôt.

« Faites toute la diligence possible pour que l'ordre que j'ai l'honneur de vous donner reçoive une large exécution.

« Le M[al] ministre de la maison de l'empereur :

« VAILLANT. »

M. le C[te] de Nieuwerkerke.

Si cette mesure avait pour objet de préserver les tableaux du Musée contre les chances du siége, il était facile de la justifier, bien que des précautions énergiques prises dans le Louvre même eussent pu être aussi efficaces tout en étant moins coûteuses; mais si elle prétendait soustraire ces tableaux aux conséquences possibles de la conquête, elle était loin d'atteindre son but. Si les Prussiens vainqueurs avaient songé à insérer dans le traité de paix à intervenir après la guerre une clause prescrivant la remise de quelques œuvres d'art, comme Napoléon le fit dans le traité de Tolentino, en quelque lieu qu'eussent été cachées ces œuvres, on aurait bien été contraint de les livrer un jour.

Quoi qu'il en soit, dès le 1[er] septembre au matin, un premier convoi, composé des tableaux du Salon carré, partait pour Brest, accompagné de M. le vicomte Both de Tauzia, attaché à la conservation des tableaux et des dessins, qui a surveillé l'installation dans l'arsenal du précieux dépôt qui lui était confié, et qui l'aura gardé pendant tout le temps de son éloignement du Musée. Les trois jours suivants, M. le marquis de Chennevières, conservateur du musée du Luxembourg, M. de Tournemine, attaché à la conservation du même musée, et M. Deschavannes, conservateur adjoint chargé de la chalcographie, escortaient successivement

d'autres convois comprenant les tableaux les plus précieux de la petite et de la grande galerie, ceux de Lesueur, ainsi que quelques-uns du Poussin et de Claude Lorrain.

Les grandes toiles avaient dû être enlevées de leurs châssis et roulées sur des cylindres; les plus petites furent seulement retirées de leurs bordures. Le tout fut emballé avec les précautions les plus minutieuses par les ouvriers les plus habiles, sous la direction et en la présence de M. F. Reiset, conservateur de la peinture et des dessins.

Le 4 septembre, on emballait le reste des Poussin et des Claude, ainsi que les œuvres de choix de l'école française du XVIIIe siècle, que celui qui écrit ces lignes devait accompagner le lendemain. Mais l'agitation habituellement produite autour des palais du Louvre et des Tuileries par la chute d'un pouvoir qui s'effondre fit craindre qu'il n'y eût quelque danger à diriger vers le chemin de fer des caisses faciles à transformer en barricades, et l'envoi fut ajourné.

Le lendemain, M. Gambetta, ministre de l'intérieur, donnait l'ordre verbal de surseoir à toute expédition au dehors.

Pendant ces travaux, M. H. Barbet de Jouy, conservateur, aidé de M. le comte Clément de Ris, conservateur adjoint, et de nous, avait entièrement vidé la galerie d'Apollon des orfévreries, des gemmes et des émaux qui y étaient exposés. Du musée des Souverains on avait enlevé tout ce qui présentait un intérêt d'art ou d'archéologie, et pendant la journée du 4 septembre, tandis que des bandes suivaient les quais en chantant la *Marseillaise*, on se hâtait de mettre en sûreté le petit chapeau et la redingote grise, dont le culte de latrie a fait commettre tant de sottises à la France. Une invasion du Louvre était possible, et la lacération de ces reliques serait devenue le commencement d'un affreux pillage.

La conservation des antiques n'était pas restée inactive. M. Ravaisson, conservateur, M. Heuzey, conservateur adjoint, et M. Héron de Villefosse, attaché, avaient commencé par replacer dans leurs écrins et dans des boîtes les bijoux du Musée, et par les mettre en lieu sûr, ainsi que quelques terres cuites des plus précieuses.

Il nous faut interrompre ici notre exposé pour aborder des faits d'un autre ordre qui se rapportent plus aux personnes qu'aux choses, mais qui, ayant leur origine dans certains événements antérieurs dont l'opinion publique s'était émue, se rattachent étroitement à la constitution des musées.

Dès le lendemain de la révolution du 4 septembre, un gardien, ayant entre les mains un semblant d'ordre du ministre de l'intérieur, dont on

croyait que devaient dépendre les musées, suivant les précédents de 1848, prétendit fermer l'accès du Louvre au personnel des conservateurs. Un peu de fermeté le mit à la raison, M. Gambetta ayant d'ailleurs révoqué un ordre qu'il déclara avoir été « surpris à sa bonne foi ». M. de Nieuwerkerke alla résigner ses fonctions entre les mains du même ministre qui chargea M. Villot, secrétaire général des musées, de présider le conservatoire, composé des conservateurs et des conservateurs adjoints, auquel l'administration fut remise.

M. Jules Simon, qui dès le 6 septembre réunit le ministère des beaux-arts à celui de l'instruction publique, confirma bientôt ces dispositions, qui subsistent encore aujourd'hui. Le lendemain, il ordonna de réintégrer au Louvre les objets les plus remarquables qui, étant placés dans les résidences du souverain, figurent sur les inventaires du Musée. Déjà la *Vierge* de Murillo avait été rapportée de Saint-Cloud pendant le courant du mois d'août sur la demande de M. F. Reiset.

Dans la nuit du 6 au 7 septembre, un commissaire de police, aidé par le poste de la garde nationale, vint s'emparer des clefs du Musée, ainsi que de celles de l'appartement de l'ex-surintendant, si bien que tout le personnel trouva le lendemain porte close à son arrivée.

A l'instigation de qui ces mesures avaient-elles été prises?

Quelques artistes réunis la veille avaient nommé des délégués chargés de sauvegarder les richesses des musées, que l'on disait mises au pillage par l'administration chargée de les conserver. M. G. Courbet fut élu président de cette commission, et tous ceux qui s'intéressent aux arts n'apprirent point sans étonnement trois choses : d'abord, qu'ils avaient nommé une commission ; puis, que M. G. Courbet était chargé de les représenter; enfin, que cet artiste, que l'on croyait tenir la tradition en si profond dédain, portait quelque intérêt aux œuvres de Raphaël et de tant d'autres qui avaient peint des sujets qu'ils n'avaient pas matériellement vus.

La commission, présidée par M. G. Courbet, était formée de MM. Daumier, Veyrassat, Feyen-Perrin et Lansyer, peintres; Ottin, Moulin, Le Véel et Geoffroy Dechaume, statuaires; Bracquemond, graveur, et Reiber, dessinateur ornemaniste. Elle renfermait certes des gens de talent; mais on peut dire qu'elle représentait plutôt un parti politique que l'art français contemporain, et que les artistes, convoqués en assemblée générale, eussent indubitablement fait d'autres choix.

Quelle qu'ait été son origine, elle s'est réunie souvent dans le cabinet de l'ex-surintendant, s'est promenée dans les galeries du Louvre, avec l'autorisation du ministre, afin de s'assurer par elle-même de l'état des

choses, mais sans aucun droit officiel. Comme elle n'a point encore rendu compte de ses travaux, nous ignorons quels ils sont, et il ne nous est pas loisible d'en parler.

Ce que nous pouvons dire dès à présent, c'est qu'elle fit grand bruit de caisses trouvées dans une dépendance de l'appartement de M. de Nieuwerkerke, caisses que l'on croyait sans doute contenir des objets appartenant au Musée, et que l'on supposait réservées à des destinataires demeurés inconnus. Or ces caisses contenaient les armes du musée de Pierrefonds, que M. E. Viollet-Le-Duc, architecte de ce château, avait demandé à mettre en sûreté dès le lendemain de la bataille de Reichshoffen [1].

1. *Extrait d'une lettre adressée par M. Viollet-Le-Duc, architecte du château de Pierrefonds, à M. l'adjudant général du palais, le 10 août 1870.*

« Monsieur le général,

« J'ai fait préparer des caisses dans le cas où l'on croirait nécessaire de transporter la collection des armes à Paris. En certaine occurrence ce transport me paraîtrait prudent, et vous savez quelle est la valeur considérable de cette collection.

« Vous voudrez bien observer, monsieur le général, que le château de Pierrefonds n'est gardé que par un seul surveillant militaire et mon gardien de chantier, que la population des communes des environs, aussi bien que celle des départements voisins, ne demande qu'à défendre le pays menacé, soit comme gardes mobiles, soit comme gardes nationaux sédentaires ; mais que depuis plus d'une semaine ces populations, prêtes à donner leur concours et jusqu'au dernier homme valide, ne reçoivent *ni armes, ni ordres, ni direction militaire quelconque.* Dans l'état d'excitation où sont les esprits, il suffirait de quelques agitateurs intéressés pour donner à ces populations l'idée de s'emparer des armes du château, bien qu'elles ne puissent, en aucune manière, être utilisées.

« Le maire m'a promis de veiller, avec la garde nationale locale, reconstruite hier soir spontanément, au maintien de l'ordre, et cette petite troupe, composée en grande partie de nos meilleurs ouvriers, considère le château comme un bien national à la conservation duquel elle se dévouera, j'en ai l'assurance.

« J'ai l'honneur de vous adresser ces renseignements en attendant vos ordres.

« Veuillez agréer, etc.

« *Signé :* VIOLLET-LE-DUC.

« Pour copie conforme :

« *Le secrétaire général,*

« BATTEL. »

Paris, 14 août 1870.

« Mon cher comte,

« M. Gautier (l'homme des bons avis) pense qu'il vaut mieux que vous ayez sinon

A côté de cette commission des artistes, dont la mission n'est définie par aucun document officiel ou officieux, une autre fut nommée par le ministre de l'instruction publique, le 24 septembre, « pour faire une enquête sur les divers services de l'administration des musées du Louvre pendant la durée du régime impérial. » Cette commission, dite des Archives, était composée de M. Vacherot, de l'Institut, président, et de MM. Ballot, Boeswilwald, baron de Guilhermy, auxquels MM. Courbet et Ph. Burty furent adjoints plus tard. M. Ferrière servait de secrétaire. Elle fit apposer les scellés sur la porte des archives du Musée dès le jour même de sa nomination.

La création de cette commission fut annoncée dans les termes suivants par le *Journal officiel* du 25 :

« Le ministre de l'instruction publique vient de nommer une commission de cinq membres, chargés d'inspecter les archives du Louvre et de remonter à la source des détournements qui auraient pu être commis par les fonctionnaires du gouvernement déchu. »

Comme cette rédaction assez ambiguë semblait justifier les calomnies colportées dans un certain public, les conservateurs, justement émus, adressèrent au ministre la lettre collective suivante :

« Louvre, 25 septembre 1870.

« Monsieur le ministre,

« Conservateurs depuis longues années des musées du Louvre et du Luxembourg, nous considérons comme un devoir de garantir, chacun en

l'ordre, du moins l'autorisation de faire enlever la collection d'armes de Pierrefonds : je vous l'envoie donc.

« Vous savez que c'est Viollet-Le-Duc qui a provoqué la mesure. Je vous envoie copie de la lettre qu'il a écrite à l'adjudant général.

« Je vous vois ainsi armé de toutes pièces.

« M[l]. VAILLANT. »

M. le C[te] de Nieuwerkerke.

MINISTÈRE
DE LA
MAISON DE L'EMPEREUR.

« Palais des Tuileries, 14 août 1870.

« M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des musées impériaux, est autorisé à faire transporter au palais du Louvre la collection d'armes qui se trouve au château de Pierrefonds.

« *Le maréchal de France, ministre de la maison de l'empereur,*

« VAILLANT. »

ce qui nous concerne, et tous solidairement, l'intégralité des collections qui nous ont été confiées.

« En raison des termes de la note insérée au *Journal officiel* du 25 septembre, nous vous demandons avec instance, monsieur le ministre, de donner la publicité à la présente déclaration.

« Veuillez agréer, monsieur le ministre, l'assurance de notre respect. »

Le *Journal officiel* du lendemain contenait la note suivante, qui prétendait calmer cette juste susceptibilité :

« Les conservateurs actuels des musées du Louvre se sont émus des termes dans lesquels nous avons annoncé la formation de la commission chargée d'examiner les archives du Louvre.

« Il est pourtant bien clair que nous n'entendions parler que de l'ancienne administration. »

Cela était moins « *clair* » qu'on voulait bien le dire, car les « *conservateurs actuels* » n'étaient autres que ceux qui faisaient partie de « l'*ancienne administration.* »

Tous ces bruits de dilapidations provenaient beaucoup de la malveillance et un peu de la sottise jointe à quelque ignorance; mais ils avaient pour origine, outre un fait regrettable, la réunion dans les mêmes mains du service des beaux-arts dépendant de l'État et de celui dépendant de la liste civile.

Le fait regrettable, c'était le prêt au Cercle impérial d'un certain nombre de tableaux appartenant aux galeries du Louvre, prêt fait contre l'avis et malgré l'opposition du conservateur des tableaux, prêt que l'on s'était d'autant plus obstiné à justifier qu'il était moins justifiable. Ceux-là s'en étonnaient surtout qui savaient avec quelle énergie on avait résisté en maintes circonstances aux demandes de personnages dont les désirs faisaient d'habitude fléchir toutes les volontés.

Il est en effet dans le caractère des fonctionnaires de la France, et sans doute de tous les pays, de considérer leur fonction comme créée à peu près à leur profit exclusif, et les choses qui leur sont confiées comme étant un peu leur propriété. Aussi l'administration du Louvre, qui n'échappait point peut-être à cette tendance et qui avait de plus un sentiment très-vif de sa responsabilité envers le public, voyait-elle avec peine les tableaux exposés dans les galeries, et qui figuraient dans les catalogues, être demandés pour les résidences impériales.

« Les musées sont de création révolutionnaire, et ce qu'ils renferment est la chose du souverain », avait dit quelqu'un qui n'appartenait pas, heureusement pour elle, à l'administration du Louvre, pendant une visite qu'y faisaient l'empereur et l'impératrice récemment mariés. Cette parole imprudente n'avait pas été perdue. On voulait avoir aux Tuileries et à Saint-Cloud des Van Dyck ou des Murillo de la galerie, comme Louis XIV, en qui se résumait l'État, possédait jadis des Raphaël à Versailles, et l'on voulait user jusqu'à l'abus d'un droit d'usufruit concédé, ou plutôt exigé par le sénatus-consulte de 1852.

Ces exigences étaient devenues beaucoup plus grandes, lorsque, pendant une visite à l'hôtel de la Banque, l'impératrice, ayant remarqué dans la grande galerie des panneaux vides qu'avaient dû remplir des tableaux, apprit que ces tableaux étaient entrés au musée central comme biens de l'émigré Penthièvre, et devaient actuellement appartenir au musée du Louvre. Elle décida de son propre mouvement que ces tableaux seraient réintégrés en leur place d'origine, comme s'il y avait quelque chose de commun entre la Banque de France d'aujourd'hui et le duc de Penthièvre de jadis. La résistance fut vive au Louvre contre ces prétentions, et nous regrettons de n'avoir pu retrouver la minute de la lettre très-ferme, courageuse même, que M. de Nieuwerkerke écrivit à l'empereur afin de lui démontrer l'impossibilité de la prétendue restitution qu'on réclamait de lui et qui n'eut jamais lieu [1].

Que le directeur des musées n'a-t-il montré la même fermeté et le même esprit de conduite dans l'affaire des tableaux prêtés au Cercle impérial !

Ces faits, que nous citons parmi plusieurs autres qui venaient parfois émouvoir péniblement la conservation des musées, montrent que celle-ci n'avait pas pu voir sans un certain déplaisir son administration passer du ministère de l'intérieur à la liste civile, et que l'honneur de faire partie de la maison de l'empereur ne compensait pas certains ennuis.

Aussi pensons-nous, pour notre part, que, si la France est jamais destinée à revoir encore un souverain, ce monarque aurait tout avantage à renoncer, pour nos collections nationales, pour ceux qui les conservent et pour lui-même, au périlleux usufruit des musées et à en laisser l'administration à l'État, qui en est le propriétaire.

De plus, une liste civile est toujours obérée, étant immuable et votée pour toute la durée du règne, et les fonds nécessaires à l'accroissement

1. Des copies des toiles en question, dont plusieurs avaient été confiées par le musée central en 1800 à quelques musées de province, furent exécutées et remises à la Banque.

normal des musées risquent souvent de n'être en rapport ni avec l'importance des besoins, ni avec le prix des choses [1]. Le budget de l'État possède au contraire une élasticité qui se prête à toutes les nécessités. Sous le second empire, il est venu plusieurs fois au secours des musées, notamment pour l'acquisition de la collection Campana et pour celle de certains tableaux espagnols appartenant à la succession du maréchal Soult.

La réunion dans les mêmes mains de l'administration du Louvre, des fonds d'encouragement dépensés par la liste civile et de la partie du budget de l'État afférente aux Beaux-Arts, était un autre mal qui a propagé dans le public les idées les plus fausses.

Ce budget formé d'éléments d'origines si diverses se composait ainsi :

Liste civile. — 1° Fonds provenant en partie du budget particulier du Louvre pour compléter ses collections.

2° Fonds du budget du ministère de la maison de l'empereur, pour les encouragements aux arts, dont le minimum fut de 100,000 francs en 1856, et le maximum de 383,000 francs en 1853.

Budget de l'état. — 3° Crédit ouvert par les Chambres, pour les ouvrages d'art et la décoration des édifices publics, 930,000 francs.

1. Pendant la dernière période décennale, le fonds du Louvre a été de 100,000 fr. annuellement. Dans les années précédentes, il s'éleva tantôt à 70,000 fr., tantôt à 50,000 fr. En 1855, il fut de 48,000 fr. et même de 36,000 fr. en 1854. (Rapport de la Commission des Archives.)

Ce budget annuel de 100,000 fr., qui fut le budget normal des musées dès qu'ils furent délivrés de la funeste influence de M. A. Fould, dont ils ont dépendu, tandis qu'il était ministre d'État et de la maison de l'empereur, est notoirement insuffisant. Il doit satisfaire aux accroissements nécessaires des collections suivantes : Tableaux et dessins; — Antiques (marbres, bronzes, vases, bijoux, terres cuites, verreries); — Antiquités égyptiennes et assyriennes; — Objets d'art du moyen âge et de la Renaissance; — Musée du Luxembourg et galeries de Versailles en certains cas; — Musée de Saint-Germain. Aussi ne serait-ce pas trop demander que de le faire doubler.

Mais il est une autre mesure indispensable à prendre, bien qu'elle ne doive pas être d'accord avec le système général de la comptabilité française : ce serait de pouvoir conserver à la Caisse des dépôts et consignations les fonds restés sans emploi à la fin de chaque exercice financier. On conçoit qu'une année puisse se passer sans que des œuvres d'art ou d'archéologie, dignes du Musée, se présentent en assez grand nombre pour épuiser son budget, et qu'il y ait tout intérêt à conserver, pour les occasions favorables, de l'argent que, sans cette latitude, il faut rendre à l'État. Cette mesure accroîtrait dans une proportion considérable la puissance d'acquisition d'un budget qui ne peut prévoir des nécessités essentiellement variables.

4° Crédit pour les expositions des artistes vivants, matériel, frais et acquisitions, 315,000 francs, dont il faut déduire les recettes qui ont varié de 85,645 francs en 1867 à 248,797 francs en 1861, pour se maintenir dans une moyenne de 190,000 francs environ pendant les autres années. (Rapport de la Commission des Archives.)

Or la même personne, avec cet argent dont les provenances et les destinations étaient si différentes, achetait des objets d'art : 1° au compte de l'empereur, qui réservait les uns pour son usage particulier, — sans parler de ceux qui étaient parfois acquis sur sa cassette, — et qui faisait abandon des autres à l'État, en les envoyant soit au musée du Louvre, soit au musée du Luxembourg; 2° au compte de l'État qui, en certains cas, les remettait au musée du Louvre, les exposait temporairement au musée du Luxembourg, les envoyait dans les résidences du souverain et dans les ministères, les expédiait enfin dans les musées de province.

De plus, le musée du Louvre, outre les œuvres d'art exposées ou cataloguées que l'on aurait toujours voulu voir appartenir au public, en possédait d'autres, en grand nombre, provenant de deux sources : les acquisitions accumulées des souverains, qui, d'après le droit public français, sont devenues propriété de l'État; les acquisitions des divers gouvernements qui se sont succédé en France.

La destination principale de ces œuvres, qui consistent surtout en tableaux d'ordre secondaire, a été de meubler, sous tous les régimes, les palais et les ministères.

Or, comment le public pouvait-il établir si des tableaux que l'on savait ou que l'on croyait avoir été donnés ou prêtés à tel ou tel n'étaient pas la propriété de l'État, ou bien celle du souverain; propriété absolue, qui, acquise avec les deniers de sa liste civile, est aussi bien à sa libre disposition que la « tabatière enrichie de diamants », l'épingle ou le bracelet que le joaillier, fournisseur ordinaire de la cour, lui a vendus pour être distribués en cadeaux aux diplomates en sous-ordre, aux poëtes agréables ou aux artistes des théâtres appelés au château? La confusion créée par cette multiplicité d'attributions dans la même main était plus apparente que réelle et disparaît, pour ce qui regarde le musée du Louvre, lorsque l'on étudie, ainsi que l'a fait la Commission des Archives, ses registres tenus depuis de longues années par M. Daudet, conservateur adjoint de la peinture. « La commission se plaît à rendre justice, dit-elle dans son rapport, à l'exactitude des registres, à l'ordre qui préside à la comptabilité, ainsi qu'à la conservation des collections. Le soin avec lequel ont été marquées les entrées et les sorties des tableaux du Louvre lui a permis de se rendre compte avec la plus grande

facilité du mouvement des objets d'art envoyés, soit dans les musés de province, soit dans les résidences impériales, soit dans les appartements des dignitaires ou favoris de l'empire. »

Avant que la Commission des Archives commençât des recherches de detournements qui n'existaient point, le 11 septembre, l'administration du Louvre recevait du ministre de l'instruction publique l'ordre de continuer l'emballage des œuvres d'art les plus précieuses et de les descendre dans les caves ainsi que dans les parties voûtées, salles et escaliers, que les architectes du palais avaient jugés devoir être le plus à l'abri des projectiles ennemis. En même temps quarante-deux caisses contenant les pièces du musée céramique de Sèvres venaient demander aux salles du Louvre un asile qu'elles quittaient un mois après (15 octobre) pour aller dans les dépendances du ministère de l'agriculture et du commerce, auquel les deux manufactures nationales de Sèvres et des Gobelins furent attribuées pendant quelque temps.

A la même époque le *Sacre*, de David, et l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, d'Eugène Delacroix, avec cinquante-cinq autres tableaux de choix et des sculptures des siècles passés, étaient ramenés de Versailles. Quelques œuvres étaient aussi fournies par Trianon et Saint-Cloud, ainsi que par l'Élysée et le jardin des Tuileries, dont on enlevait les fontes du Primatice.

Quelques jours plus tard, l'administration du Garde-Meuble déposait encore au Louvre les tableaux, les gemmes, ainsi que les meubles les plus précieux qu'elle avait enlevés des résidences de Trianon et de Saint-Cloud, et mettait à l'abri, dans le sous-sol des Tuileries, les tapisseries de Saint-Cloud, ainsi que les plus belles parmi celles qu'elle gardait en ses magasins de Paris. De cette façon rien ne restait au château de Saint-Cloud des œuvres d'art et des meubles précieux qu'il possédait lorsqu'un incendie vint en faire une ruine.

L'investissement de Paris était consommé avant que l'on eût pu sauver quoi que ce soit des châteaux de Compiègne et de Fontainebleau, dont les régisseurs avaient été avertis de mettre à l'abri ce que l'on avait jugé digne d'être apporté dans la capitale.

Le jour même de l'investissement (18 septembre), la Commission de liquidation de la liste civile demandait pour les objets d'art appartenant à l'empereur, et restés jusque-là sous les scellés, un asile au Louvre, où ils resteront sans doute. En effet, l'article 19 du sénatus-consulte de 1852 établit, suivant les précédents, que « tous les tableaux et objets d'art se trouvant au Louvre et dans les palais compris dans la dotation de la couronne au moment où finit le règne deviennent propriété de l'État, et

lui restent acquis à jamais. » Le souverain nouveau n'en a plus que la jouissance. Que le règne finisse par la mort ou la déchéance du souverain, l'effet est le même. On peut même dire que la déchéance est la règle habituelle en France : Louis XVIII seul, depuis Louis XV, y a fait exception.

Deux jours après l'investissement, le ministère mettait à la disposition de l'architecte du Louvre les fonds nécessaires pour le blindage des fenêtres du rez-de-chaussée, du côté qui pouvait être exposé aux coups l'ennemi. Tous ces sacs à terre superposés supportant des mottes de gazon, blindage dont l'épaisseur allait s'amincissant à mesure que l'on gagnait le haut des fenêtres, n'eussent été d'une protection bien efficace que contre des éclats d'obus. Mais on ne croyait pas à cette époque que des projectiles lancés d'une distance de huit kilomètres environ possédaient encore une force suffisante pour les faire pénétrer de trois mètres dans la terre, bien que gelée.

Ces salles du rez-de-chaussée, couvertes par des voûtes de pierre, présentaient des réduits et des retours d'angle tout à fait abrités contre les projectiles. C'est là que furent transportées les plus belles statues, afin d'éviter l'opération toujours difficile de la descente dans les caves. Les chefs-d'œuvre hors ligne furent enfermés dans des caisses destinées surtout à les protéger contre les mouvements de matériel qui, dans un moment de péril, pouvaient s'opérer dans cette partie du Louvre. Par un surcroît de précautions, la *Vénus de Milo* fut enlevée de nuit, à l'insu de tous ceux qui n'ont pas été absolument nécessaires pour ordonner ou pour exécuter ce déplacement, et transportée dans un caveau muré de la Préfecture de police, où elle courut plus tard de grands dangers.

Le déplacement des objets fragiles, tels que les verres, les terres cuites, les vases et certains bronzes, qui offraient de grands inconvénients, s'il avait lieu trop loin des salles d'exposition, fut rapproché d'elles le plus possible. Les objets les plus précieux étaient installés dès le 21 septembre dans des réduits voûtés, voisins des salles du musée Charles X; ces dernières, munies de solides volets du côté de la cour, et abritées en outre par d'épais plafonds, présentaient encore un abri sûr pour un grand nombre de monuments. Le travail se continua par le transport quotidien des pièces moins précieuses ou moins exposées.

Pour le musée Égyptien, les précautions prises par M. Pierret, attaché de conservation, seul chargé de ce département[1], étaient les mêmes

1. M. le vicomte de Rougé, conservateur honoraire du musée Égyptien et conseiller d'État, était absent de Paris dès avant le 4 septembre. M. Déveria, conserva-

et marchaient parallèlement; il en était de même pour ce qui restait du musée du moyen âge et de la Renaissance. Les faïences, les ivoires, les bois, etc., furent successivement déposés, avec les marbres grecs, sous les rampants voûtés d'un escalier protégé lui-même par une voûte de pierre.

Le service des incendies, dont s'occupa surtout la commission des ingénieurs civils siégeant au Conservatoire des arts et métiers, fut à son tour organisé. Ici tout était à créer, car, malgré des réclamations qui datent de plus de vingt années, le service des bâtiments du Louvre n'a jamais trouvé ni l'argent ni le temps nécessaires pour l'installation de réservoirs sur les combles du palais et l'établissement des appareils destinés à y amener l'eau. Rien n'y est organisé dans le but de prévenir ou combattre les incendies, tandis qu'à la *National Gallery* de Londres l'on étale avec un peu trop de sans façon peut-être les conduites d'eau et les robinets, les tuyaux et les lances, disposés avec prévoyance. En prévision du bombardement, un réservoir en tôle fut établi sur le quai, en face de la galerie d'Apollon, et la machine à vapeur qui l'alimentait pouvait envoyer de l'eau dans les différentes parties du Louvre où des récipients et des pompes à main attendaient de distance en distance.

L'Institut, toujours un peu lent à se mouvoir, nomma à son tour une commission composée d'un peintre, M. Léon Cogniet, d'un sculpteur, M. Guillaume, et d'un architecte, M. Lefuel, qui est en même temps l'architecte du palais du Louvre.

Cette commission, réunie à une délégation de la commission des artistes, visita les galeries du Musée le 28 septembre, pour se rendre compte des précautions prises ainsi que de celles qui restaient à prendre.

Pendant tout le cours de ces travaux, qui se sont prolongés jusqu'à la fin d'octobre, M. Jules Simon, ministre de l'instruction publique, vint rendre au Louvre, ainsi qu'aux autres établissements dépendant de son administration, plus de visites que n'en avaient fait tous ses prédécesseurs réunis.

Ces visites avaient quelque chose de funèbre. Dans les salles voûtées du rez-de-chaussée, presque entièrement plongées dans l'obscurité, on apercevait contre les murs et dans les angles des silhouettes de statues qui, à la faible lueur du jour filtrant à travers les blindages, prenaient des aspects inaccoutumés. Des bas-reliefs étaient retournés contre le mur

teur adjoint, que l'état de sa santé forçait d'aller passer tous les hivers soit en Égypte, soit dans le midi, ayant été retenu à Paris par son devoir, y mourait le 20 janvier 1871.

ou couchés à terre, la face contre un lit épais de paillassons. Des caisses et des cadres empilés apparaissaient de distance en distance.

Dans la galerie Assyrienne, les grands taureaux ailés à face humaine et les colosses étouffant des lions regardaient étonnés les meubles de Boulle, de Gouthières ou de Jacob, recouverts de leurs housses vertes, ainsi que les porcelaines de la Chine, montées au XVIIIe siècle. A côté, les fontes de Primatice et quelques statues de marbre du XVIIe et du XIXe siècle étaient rangées autour du vase d'Amathonte.

La galerie Égyptienne avait gardé sa physionomie. Seulement le lourd couvercle des sarcophages de porphyre était descendu des dés de marbre qui le maintenaient soulevé. Ils protégeaient dans les tombeaux fermés les bijoux et les papyrus.

Sous les voûtes rampantes des escaliers, des piles de tableaux dans leurs cadres et des caisses de dessins étaient rangées.

Dans les galeries du premier étage, quelques grands cadres vides restaient accrochés aux murs, tandis qu'un numéro tracé à la craie sur le rouge du badigeon indiquait la place des toiles et des tableaux enlevés.

Toutes les armoires étaient vides dans les salles les plus exposées aux projectiles, les œuvres qu'elles contenaient ayant été transportées, soit dans d'autres armoires que l'on avait considérées comme étant à l'abri de tout accident, soit dans des réduits jusque-là destinés à reserrer le bois de chauffage. Les vieux palais comme le Louvre possèdent, en effet, dans les épaisseurs de leurs murs de ces couloirs mystérieux dont la littérature romantique a tant abusé et qui, s'ils ont servi à l'amour et aux crimes des Valois, ont été mis à profit par l'administration des musées, pour protéger ses monuments les plus fragiles ou les plus précieux sous un petit volume.

De place en place attendaient des pompes à main garnies de leurs tuyaux flexibles armés d'une lance, entre deux barils défoncés, posés sur leur fond dans une cuvette de zinc et remplis d'eau. Des seaux de zinc en grand nombre, quelques éponges et des extincteurs complétaient ce sinistre appareil, que surveillait un nombreux personnel de pompiers se relayant avec les gardiens. Leurs rondes et celles du personnel de la conservation, couchant à tour de rôle au Louvre pendant le bombardement, qui heureusement n'a pu porter si loin, animaient seules le Musée, dont les grandes salles vides répercutaient, en les amplifiant, les détonations de l'artillerie prussienne.

Vers la fin du siége, les deux galeries françaises furent transformées en ambulance, et, à partir de l'armistice, la grande galerie devint une

caserne jusqu'à l'évacuation des troupes de Paris, à la suite des événements du 18 mars.

Même pendant le bombardement, quelques tableaux depuis longtemps éloignés du Louvre y rentraient. On ramenait en effet vingt toiles qui, sous le règne de Louis-Philippe, avaient été portées dans le château de Vincennes, afin d'y décorer les appartements de M. le duc de Montpensier où elles étaient restées depuis cette époque, entretenues tant bien que mal aux frais des régiments d'artillerie qui occupaient le fort, et qui trouvaient fort désagréable de prendre sur les fonds de la « masse noire » l'argent nécessaire pour redorer les cadres ou revernir les peintures. L'administration de la guerre refusait d'entrer en partage des frais, prétendant n'avoir aucun article de son budget qui l'y autorisât; mais elle aurait certainement résisté à une demande de réintégration formulée par l'administration du Louvre qui, bien qu'avertie officieusement jadis, craignait un refus et redoutait d'ailleurs par-dessus tout les embarras. Il a fallu les dangers du siége pour que l'administration de la guerre tînt à se décharger d'une responsabilité qu'elle continuait à assumer malgré les réclamations de ceux à qui elle faisait payer les frais de conservation d'œuvres dont plusieurs sont fort importantes.

Après l'investissement, une des plus douloureuses épreuves qu'ait eu à subir tout le personnel du Louvre a été la visite d'une partie des troupes prussiennes, dont l'armistice avait réglé l'entrée dans Paris. Une clause, qu'on n'avait point communiquée au public, avait prévu cette visite.

Les deux états-majors, informés de l'absence de tout objet d'art dans les galeries du Musée, avaient décidé que les troupes, marchant sans armes et sous la conduite de leurs officiers, se borneraient à visiter les cours. Le commandant militaire des palais des Tuileries et du Louvre devait régler seul tous les détails de cette pointe de l'ennemi au cœur de Paris.

Aussi l'émotion fut-elle grande lorsque, le 2 mars, les passants aperçurent sous la colonnade quelques groupes de soldats étrangers qui, ayant trouvé ouverte la porte de l'escalier de Henri II, étaient entrés dans le Musée et avaient pénétré jusque-là par hasard. On fit immédiatement fermer la porte d'entrée, évacuer les salles et doubler les postes qui veillaient aux grilles fermées de la cour. Puis comme de l'extérieur le public montrait le poing aux soldats ennemis, qui de l'intérieur le narguaient, séparés seulement par quelques barreaux de fer, on en défendit l'approche par un cordon de troupes placées au niveau des grilles des jardins, et l'on étendit des toiles entre les candélabres dressés de chaque côté des entrées, afin de dérober à la foule la vue de

la cour, où les escouades de fantassins et de cavaliers defilèrent d'un air ennuyé pendant trois heures environ.

Ces escouades débouchaient par la porte centrale des Tuileries, traversaient l'arc de triomphe du Carrousel, et, suivant leur droite, elles passaient devant les façades intérieures du nouveau et de l'ancien Louvre, marchant de ce pas pesant particulier aux races allemandes, qui devenait plus assuré en foulant la terre du vaincu.

Pendant ce temps le peintre de marine Morel-Fatio, conservateur du musée de marine et d'ethnographie, qui avait supporté avec une patriotique énergie toutes les vicissitudes du siége, ne pouvant résister à l'humiliation dernière de l'entrée des Prussiens dans le Louvre, mourait subitement sur les terrasses du palais, où son corps refroidi n'était découvert et relevé que vers le milieu de la nuit.

Des précautions analogues à celles du Louvre avaient été prises au musée du Luxembourg; les conservateurs de ces galeries avaient été aidés dans leur tâche par les artistes peintres et les sculpteurs les plus éminents du quartier. Les grandes toiles roulées, et les petites, sorties de leurs cadres, avaient été descendues dans les salles voûtées du rez-de-chaussée de l'ancien palais de Marie de Médicis, salles qui resteront dorénavant affectées à l'exposition des œuvres de la statuaire moderne. Pendant ce temps, la galerie servait d'ambulance.

Moins favorisés que leurs collègues du Louvre, M. le marquis de Chennevières et M. de Tournemine, pendant leurs gardes et leurs veilles, eurent à entendre le sifflement sinistre des obus qui tombèrent autour du palais heureusement respecté.

Le directeur du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny recevait en même temps que le Louvre, le Luxembourg, la Bibliothèque nationale et l'École des Beaux-Arts, les instructions et les ressources nécessaires pour mettre ses richesses à l'abri. Tandis que les journaux à l'affût des nouvelles assuraient que les choses exposées au musée de Cluny étaient transportées dans les caves du Panthéon, M. E. du Sommerard avait fait emballer avec soin et descendre celles-ci dans les substructions voûtées de l'ancien palais romain. Des mantelets faits de planches épaisses garnirent les fenêtres; un blindage de madriers soutenant un amas de sacs à terre fut établi devant la porte de la tourelle de la cour d'entrée, et une couche de terre, trop mince, fut étendue sur le pavé de la cour, afin d'amortir le rejaillissement des éclats d'obus. Ces précautions ne furent point inutiles, car, dès les premiers jours du bombardement, un obus tomba sur le trottoir près de la porte d'entrée; un autre laboura la façade de ses éclats; d'autres allèrent s'enfoncer dans le jardin. Plu-

sieurs fois le conservateur et son personnel furent contraints d'aller rejoindre, dans les salles voûtées des Thermes, M[me] du Sommerard et les caisses renfermant les collections du musée.

L'École des Beaux-Arts, dont les élèves pour la plupart faisaient partie soit de la garde mobile, soit des bataillons de marche de la garde nationale, ne cessa pas d'être ouverte aux travailleurs. Aucun atelier n'était en activité, mais la salle du conseil fut mise à la disposition des élèves jusqu'au jour où le combustible fit défaut. On y apportait les livres de la bibliothèque, dont on avait blindé les fenêtres que n'abritaient pas les bâtiments voisins.

Les portefeuilles renfermant les études des architectes élèves de Rome et les livres les plus précieux avaient été descendus dans les sous-sols. Quant à l'hémicycle de Paul Delaroche, il était protégé par une garniture de planches contre les éclats des obus qui auraient pu rejaillir de l'intérieur de l'amphithéâtre, bien qu'il fût couvert d'une épaisse couche de terre. M. Duban, absent de Paris lors de l'investissement, mourait, tandis que les obus — il en tomba un rue Visconti — menaçaient le monument qui fut l'œuvre principale de sa vie.

La bibliothèque que l'on nomme nationale aujourd'hui, après l'avoir appelée royale et impériale, et qui n'est pas plus impériale ou royale que tout autre établissement de l'État, la bibliothèque de la rue Richelieu, ou la Bibliothèque par excellence, touche de trop près aux musées par les collections multiples qu'elle renferme pour que nous n'en parlions point. Les choses s'y passèrent comme partout ailleurs.

Dès le mois de septembre, on avait enlevé du Cabinet des médailles et des antiques ses monuments les plus précieux en même temps que les plus portatifs, ceux dont la valeur métallique, suffisante pour tenter la cupidité la plus vulgaire, est multipliée, dans des proportions parfois considérables, par la rareté ou par l'art, et souvent par tous les deux à la fois. On lés avait mis à l'abri de toute tentative possible pendant le désordre d'un incendie. Des blindages intérieurs au moyen de sacs à terre garantissaient en outre contre les éclats d'obus ce qu'il avait fallu laisser dans le Cabinet. Des pompes, des réservoirs, des éponges emmanchées de longs bâtons, y étaient disposés, prêts à recevoir et à répandre partout où il aurait été nécessaire l'eau qu'y amenaient des conduits rampant le long de l'escalier.

Dans le département des manuscrits, les reliures d'orfévrerie et d'ivoire, les chefs-d'œuvre de la calligraphie et de l'enluminure, tout ce qu'il y a d'exquis dans une collection qui tout entière est précieuse, avait été transporté au dehors. Le reste avait été descendu dans les sous-

sols et dans les rez-de-chaussée, les fenêtres du midi ayant elles-mêmes été blindées au moyen de sacs à terre.

Les estampes avaient été jugées ne pouvoir être mieux protégées que dans la galerie voûtée où elles sont conservées et communiquées au public. Les plus précieuses cependant avaient été transportées ailleurs. Une des fenêtres avait été murée, les autres avaient été munies intérieurement de mantelets de tôle. D'ailleurs la direction du corps de bâtiment où se trouvent cette galerie et la galerie Mazarin, en réparation, qui la surmonte, la préservaient en grande partie de l'atteinte directe des bombes. Mais, par surcroît de précaution, de grands fossés, d'où l'on avait extrait les terres nécessaires au blindage, longeaient le bâtiment, dans le préau de la rue Vivienne dont les allées avaient été dépavées. Un jet de terre formait de plus, au pied des murs, une défense qui s'ajoutait à la profondeur du fossé, afin d'arrêter les éclats des obus qui seraient tombés de ce côté.

Le dépavage de la cour de l'administration, sur la rue Neuve-des-Petits-Champs, concourait au même but dans une autre direction.

Il n'y avait pas à songer au déplacement du million de volumes environ rangés dans la salle d'étude aux neuf coupoles vitrées ainsi que sur les rayons de fer de ses magasins éclairés également par le haut. Mais la réserve, placée à la suite du Cabinet des médailles sur la rue Richelieu, avait été blindée; ce qu'il y avait de plus précieux était allé prendre dans les sous-sols la place d'une foule de livres sans prix qu'y entasse le dépôt légal. Néanmoins, la salle de lecture n'a pas cessé d'être ouverte au public, à qui ses 300,000 volumes ont été constamment communiqués.

Partout et dans toutes les salles les mêmes précautions contre l'incendie avaient été prises que dans le Cabinet des antiques. Pendant la durée du bombardement les membres de la conservation n'ont cessé de veiller à tour de rôle, assistés par un nombreux personnel, partout réparti, même sur les toits.

Les armes du musée d'artillerie, emballées pendant le mois d'août, comme l'avaient été celles de Pierrefonds, attendaient la fin du siége loin de Paris où mourait leur conservateur, M. Penguilly-l'Haridon, chef d'escadron d'artillerie et peintre d'un talent original.

Toutes les œuvres d'art ne sont pas dans les musées, et l'on avait jugé prudent de prémunir contre les accidents du siége quelques sculptures de choix dont l'extérieur de certains monuments est orné. C'est ainsi que les figures de femmes sculptées en bas-relief par Jean Goujon autour des lunettes de la cour du Louvre avaient été couvertes d'une

chape de plâtre. Celles de David d'Angers avaient reçu la même protection.

Des précautions analogues avaient été prises pour les nymphes de la fontaine des Innocents.

Les deux beaux bas-reliefs de Rude qui illustrent les pieds-droits de l'arc de triomphe de l'Étoile, du côté de Paris, étaient protégés par un colossal blindage de madriers que l'on établit également sur l'autre face en avant des bas-reliefs de M. A. Etex.

Enfin les chevaux de Marly, sculptés par G. Coustou, qui se cabrent à l'entrée de la grande avenue des Champs-Élysées, avaient été cachés sous de petites cabanes faites de madriers.

Les vitraux de la Sainte-Chapelle n'avaient point été oubliés et des sacs à terre, maintenus par de grands échafaudages, couvraient leur immense superficie.

Les musées des villes occupées par les Prussiens aux environs de Paris souffrirent moins que certains bruits répandus pendant le siége ne l'avaient fait craindre.

A Versailles, l'état-major prussien avait exigé l'ouverture constante des galeries; mais plusieurs vols, de peu d'importance d'ailleurs, ayant été commis par les soldats [1], M. Eudore Soulié, conservateur du musée, obtint facilement que les visites fussent réservées pour le dimanche seul. Les rapports entre lui et l'autorité ennemie furent facilités du reste par ce fait que, le roi de Prusse ayant amené avec lui un peintre chargé de faire quelques copies dans le musée, l'on mit à la disposition de cet artiste, et dans une pièce particulière, les tableaux dont il avait besoin.

L'administration de la régence avait fait préparer dans certaines galeries du rez-de-chaussée une ambulance que les Allemands trouvèrent tout installée. Voyant que nous en usions ainsi nous-mêmes dans nos musées, ils en établirent aussi dans les salles correspondantes des autres étages. Les toiles n'ont pas souffert de ce séjour, et aucune n'a reçu de ces mutilations que l'on a dites. Quelques-unes, parmi les plus précieuses, avaient été apportées au musée du Louvre.

Le conservateur du musée de Saint-Germain, M. Bertrand, secondé

1. Vols commis par les Prussiens dans les galeries de Versailles :

Bataille de Lutzen, par Beaume;

Portrait présumé de Christophe Colomb;

Portrait de Mlle de La Vallière, œuvre moderne, par Albrier;

Portrait de Marie de Lorraine, princesse de Monaco, par le même;

Cadre de 29 médailles modernes placé dans un tiroir de la bibliothèque de Louis XV.

par M. de Mortillet, son attaché de conservation, qui était chef des ambulances municipales, obtint que les salles resteraient absolument fermées aux soldats de l'invasion. Les officiers seuls y furent admis pendant certains jours, et le roi de Prusse vint le visiter. Au surplus, les objets conservés dans ce musée ne sont point de nature à exciter de bien vives tentations, excepté parmi un certain nombre d'érudits, et les rares bijoux qu'il renferme avaient été remplacés par leurs *fac-simile*.

Pendant l'occupation prussienne, MM. Bertrand et de Mortillet purent même préparer une salle nouvelle dont l'ouverture a dû avoir lieu après l'évacuation de la ville de Saint-Germain.

Nous avons dit que ce qui formait le musée céramique de Sèvres avait pu être transporté dans Paris avant l'investissement. Mais deux autres collections existaient à la Manufacture : celle des dessins et des estampes à l'usage des artistes décorateurs ; celle des modèles.

La première était restée dans la vieille Manufacture, que son directeur, M. Regnault, dont l'influence se manifesta par de si vilains produits à l'Exposition de 1867, avait quittée dès les premiers jours de l'envahissement des environs de Paris, abandonnant ainsi matériel et personnel. Ceux qui habitaient la Manufacture en furent d'ailleurs bientôt expulsés par les Prussiens qui s'y casernèrent, si bien que le vénérable M. Riocreux, conservateur du musée, fut contraint d'aller demander un refuge à l'hospice de la ville de Sèvres, dont tous les habitants avaient pris la fuite.

Dans ces conjonctures, un des employés, redoutant qu'un incendie ne fût allumé par le feu de nos batteries dirigé sur les ouvrages ennemis des hauteurs de Sèvres, demanda à l'autorité prussienne de sauvegarder la collection des dessins et des gravures. Cette dernière la transporta à Versailles, en proclamant bien haut qu'elle sauvait des risques de la guerre des œuvres d'art que l'administration française avait abandonnées et que son artillerie menaçait: mais elle sut se faire payer de ses peines en dérobant un certain nombre de dessins et de gravures choisis avec discernement.

La collection des modèles avait été depuis longtemps transportée dans les combles du bâtiment principal de la nouvelle Manufacture. Elle se compose de groupes et de statuettes en terre cuite et en plâtre, de formes en plâtre et cire, ou en pâte dégourdie.

Les terres cuites et les plâtres les plus précieux avaient été descendus dans les caves voûtées du bâtiment; mais par malheur ce furent ces caves que les Prussiens choisirent pour s'y caserner à l'abri de nos obus, et ils respectèrent les modèles de la façon dont les soldats sont

accoutumés à traiter les œuvres d'art, même lorsqu'ils représentent la civilisation, ainsi que c'était la prétention de leurs chefs.

Une esquisse de Pajou est en morceaux. Les groupes : l'*Offrande à l'Hymen*, la pièce centrale du « surtout de Bacchus », le *Génie de la sculpture*, des satyres ou des enfants musiciens ; les statuettes : le *Président Molé*, l'*Amour suédois*, le *Joueur de musette*, la *Marchande de crème*, le *Batelier*, *Apollon*, etc., des cariatides, œuvres futiles mais charmantes du XVIII[e] siècle, n'ont pas trouvé grâce devant des gens qui auraient dû se souvenir des groupes agréables que produisit jadis leur fabrique de Meissen. Le sabre abattit les têtes et les bras, et tout ce qui faisait saillie, quand il ne réduisit pas l'ensemble en fragments. De cette collection considérable de terres cuites originales, il ne sera pas possible de sauver plus de soixante pièces.

Les groupes en plâtre ont subi le même sort, mais les moules de la plupart existent encore. Ceux-ci étaient restés dans les combles, dont les obus pouvaient rendre le séjour dangereux. Le seul qui y soit tombé a épuisé sa rage dans le vide ; mais les Prussiens qui s'y sont hasardés y ont encore imprimé à coups de sabre le cachet de leur civilisation sur quelques statues. Quant aux médaillons en cire, faciles à cacher dans un havre-sac ou dans une malle, ils ont disparu avec plusieurs aquarelles, maquettes de vitraux, etc., exécutées jadis dans la Manufacture pour la chapelle de Dreux. Les cadres seuls sont restés, et parmi eux celui qui renfermait une aquarelle d'Eugène Delacroix, représentant la *Bataille de Taillebourg*, l'un des vitraux les mieux réussis qu'il y ait à Dreux.

Le château de Compiègne est encore occupé par l'ennemi, celui de Fontainebleau l'a été également ; mais aucune des œuvres d'art qu'ils renferment n'a souffert de leur présence.

Enfin, après tous ces musées, il en est un qui a couru plus de dangers qu'aucun d'eux, et qui en est sorti presque intact. L'église abbatiale de Saint-Denis, exposée pendant longtemps à un vigoureux bombardement, n'a souffert que dans sa toiture et dans le sommet de la tour nord du portail, dont les créneaux étaient pris sans doute pour une défense sérieuse par l'ennemi. Un obus a pénétré dans la nef en brisant le réseau d'une fenêtre des bas côtés ; un autre a traversé les transepts en coupant un des étais de bois du linteau de la porte de Saint-Jean-Baptiste, du transept nord ; un dernier a brisé la voussure d'une des fenêtres du chevet, renfermant les vitraux du temps de Suger. Ces fenêtres, d'ailleurs, étaient blindées ainsi que tous les tombeaux de l'intérieur. Les mausolées de François I[er] et de Henri II disparaissaient entièrement sous les amoncellements de sacs à terre. Il en était de même

de tous les autres monuments funéraires distribués dans le chœur, les transepts et les chapelles. La terre nécessaire à cette opération avait été empruntée au sol de la nef qui, profondément fouillé, a laissé apercevoir quelques tombeaux de pierre en forme d'auge, et quelques sarcophages sculptés qu'on n'eût peut-être point connus sans cela.

Des soldats allemands fourmillaient dans la pauvre église lorsque nous l'avons visitée peu de jours après l'armistice. Tout y était alors intact, même les autels sculptés et peints que rien ne protégeait. S'il y a des dégâts aujourd'hui, ce sont eux qui les auront commis par vandalisme ou par ignorance, ce qui y ressemble beaucoup.

En résumé, la crainte pour nos musées a été plus grande que le danger, et les précautions se sont trouvées inutiles. S'il faut nous en féliciter, il ne faut pas en faire un mérite à l'ennemi, qui, pendant le vain bombardement de Paris, s'est déshonoré en attaquant de préférence les établissements scientifiques et hospitaliers à sa portée; qui a crevé la coupole de la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice, décorée par l'*Assomption* de François Lemoine; qui, enfin, a souffleté de l'un de ses obus le dôme du Panthéon, qui garde la trace de l'injure.

ALFRED DARCEL.

(La suite au prochain numéro.)



EXPOSITION INTERNATIONALE

DE LONDRES.

I.



FAÏENCE DU JAPON.

La grande exposition internationale qui a été inaugurée à Londres, le 1er mai 1871, est un événement capital dans l'histoire du travail, et bien que les graves événements qui viennent de s'accomplir en Europe l'aient empêchée d'avoir tout le retentissement qu'elle aurait eu à une autre époque, elle doit fixer l'attention de ceux qui s'occupent aujourd'hui de reconstituer la richesse de la France, et qui veulent mesurer les efforts des pays voisins pour lutter contre notre industrie. C'est la force productrice d'une nation, bien plus que les gages éphémères d'un traité, qui établit la puissance véritable, et quand nous travaillons à développer notre industrie, nous constituons une source de revenu dont nos enfants seront usufruitiers. Mais le travail est une lutte incessante, où les combattants ne peuvent espérer ni repos ni trêve, et pour lutter avec avantage il faut étudier à toute heure les manœuvres de l'ennemi, connaître les innovations effectuées et ne jamais se laisser surprendre à l'improviste par une tactique nouvelle et par des engins dont la puissance est inconnue. En parlant aujourd'hui de l'exposition de Londres je me propose donc,

non de faire un simple compte rendu, mais de signaler à l'attention publique les méthodes nouvelles que nos voisins ont cru devoir adopter, et la direction qu'ils veulent donner à leurs efforts, pour profiter de l'expérience de ces dernières années.

C'est la troisième fois que la capitale de l'Angleterre convie les nations de l'Europe à ces luttes pacifiques de l'intelligence qui laissent aux vainqueurs une gloire incontestée sans avoir coûté une larme aux vaincus. Mais l'Angleterre, pays de l'initiative par excellence, ne pouvait se copier elle-même, et l'exposition qui est ouverte cette année a été conçue d'après un plan qui la fait différer totalement des précédentes. On sait que la grande institution de South-Kensington est née de l'exposition universelle de 1851. Battue sur le terrain des industries d'art, l'Angleterre a compris que tous ses efforts devaient se tourner du côté de l'éducation, et elle a fondé une école normale pour l'enseignement du dessin. Cette école, destinée à fournir des professeurs dans les villes et à transformer le goût public dans les manufactures, a été dès l'origine pourvue d'un musée qui s'enrichit tous les jours. Ce n'est pas tout : le mode des expositions universelles, auquel elle devait son origine, veut aujourd'hui se subordonner à ses besoins, et l'exposition actuelle n'est qu'un des rouages du système d'éducation adopté en Angleterre et dirigé par l'institution mère. C'est, en effet, dans le comité de South-Kensington que le principe de l'exposition a été adopté et que les statuts en ont été réglés au bénéfice des étudiants.

Cette exposition n'est que le commencement d'une série d'exhibitions annuelles, qui, partant du même principe comme organisation, différeront par la nature des produits exposés; l'Art proprement dit y aura toujours sa place, mais les diverses catégories d'industrie ne participeront à la lutte qu'à tour de rôle. L'idée générale et l'objet du projet ont été annoncés officiellement par la Commission : « Jusqu'à présent les expositions des travaux des Beaux-Arts ont été limitées aux œuvres de peinture et de sculpture soigneusement séparées de tout ce qui touche aux usages pratiques ; et il est permis de douter que la peinture en émail ou sur vase appliquée à l'ameublement, ou la sculpture sur bois pour les encadrements, quel que soit leur mérite, soient admises dans les exhibitions de l'Académie royale, ou dans aucune des nombreuses expositions consacrées aux Beaux-Arts. Un cachemire de l'Inde, ou un tapis de Perse, dont l'excellencé vient de la combinaison des tons, ne pourrait dans aucune de ces expositions occuper une place qui leur fût propre. La complète séparation des travaux d'art et des objets d'utilité est une distinction qui n'appartient qu'à notre temps; dans

l'antiquité et le moyen âge, le grand art était dans une alliance complète avec l'industrie. Les Étrusques ont peint sur leurs vases des sujets d'une admirable beauté de dessin et d'invention, et les plus belles compositions de Raphaël sont des modèles de tapisserie [1]. »

Les idées émises par la Commission ne sont pas particulières à l'Angleterre ; elles répondent à un besoin de notre époque et l'alliance intime qui doit exister entre l'art et l'industrie n'est plus aujourd'hui contestée par personne. Il n'y a donc pas lieu de discuter des principes, mais seulement de voir comment l'Angleterre entend les appliquer. On se rappelle les efforts tentés en France par l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* dans le but de montrer le lien qui existe entre ces deux termes d'art et d'industrie, que la routine tenait à regarder comme antipathiques. Nous avons remarqué que plusieurs des vœux émis par l'*Union centrale* ont trouvé en Angleterre une application immédiate, et, en songeant au bien que cette société est appelée à faire chez nous, nous regrettions le peu d'empressement que l'on met à la reconstituer, quand les malheurs publics devraient être pour nous un stimulant, et quand nous devrions élargir son cercle d'action et lui donner tous les développements qu'elle est susceptible d'acquérir.

Il y a toutefois des différences notables entre le point de vue de l'*Union centrale* et celui de Kensington. Les expositions qui ont été organisées par l'*Union centrale* admettaient toutes les applications de l'art à l'industrie, à l'exclusion de ce qui était considéré comme beaux-arts proprement dits, ou comme industrie pure. Ainsi quand Barye envoyait ses ouvrages, ce n'était pas comme sculpteur qu'il était exposant, car cela eût été de l'art pur, c'était comme bronzier. L'Angleterre se place à un autre point de vue : un tableau d'histoire ou un portrait de famille peut figurer au même titre qu'un éventail ou une théière. Par contre, les machines trouvent leur place à côté des objets fabriqués. L'industrie est considérée comme un point de jonction entre l'art et la science, et le céramiste par exemple est supposé pouvoir donner la main au peintre de tableaux, en même temps qu'au chimiste. C'était là un résultat naturel d'une institution dont les cours portent sur les sciences appliquées en même temps que sur les arts appliqués, et dont le musée répond à la fois à notre Conservatoire des arts et métiers et à notre Musée de Cluny. Les arts appliqués à l'industrie forment donc le fond de l'exposition ; les beaux-arts proprement dits en sont la tête de ligne, et

1. La Commission fait ici allusion aux fameux cartons de Raphaël qui étaient autrefois à Hampton-Court, et qui se trouvent maintenant au musée de Kensington.

les machines en sont l'annexe : le tout réuni constitue un ensemble parfaitement lié et qui met en relief l'esprit pratique des Anglais. Tandis que sur le continent nous posons toujours l'art et la science comme deux termes opposés qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre, tandis que dans nos expositions de peinture nous éliminons tout ce qui touche à l'industrie, sous prétexte de la dignité de l'art, tandis que chez nous un peintre ou un sculpteur se considérerait comme humilié s'il avait à s'occuper d'un procédé de fabrication, les Anglais, dans leur enseignement comme dans leur exposition, qui n'est à leurs yeux qu'un moyen d'éducation pour les masses, s'efforcent de montrer le lien qui existe entre des choses que nous croyons si disparates.

L'exposition de 1871 est *internationale* et non *universelle*. Toutes les nations sont appelées à envoyer leurs produits, mais toutes les catégories de produits ne sont pas admises. L'exposition demeure ouverte six mois chaque année, pour recommencer l'année suivante avec des produits nouveaux. De cette façon, l'universalité des produits est scindée en une série d'expositions internationales annuelles qui embrasseront sept années consécutives. L'ensemble de l'industrie humaine est divisée en sept sections qui passeront tour à tour sous les yeux du public appelé tous les sept ans à juger du progrès accompli dans chacune d'elles. Cette année, par exemple, les industries de la poterie et de la laine sont représentées; l'année prochaine ce sera le tour des fers et des lins; puis celui de la verrerie et des cotons, etc. Chaque industrie viendra ainsi tour à tour se mettre en ligne à côté du centre artistique et scientifique considéré comme un foyer qui doit les éclairer toutes. Car l'art et ses applications, aussi bien que la science représentée par les découvertes nouvelles, ont toujours leur place dans l'exposition, quelle que soit la catégorie appelée. Pour les industries partielles, convoquées à tour de rôle, elles arrivent là munies de toutes pièces, depuis les produits les plus perfectionnés jusqu'aux matières brutes qui ont servi à les faire. Ainsi une longue galerie de machines en mouvement montre les divers systèmes adoptés pour la fabrication des tissus de laine, et le jardin qui l'accompagne renferme les animaux qui produisent les matières premières; on y voit des lamas, des chèvres du Thibet et de la vallée de Cachemire, des moutons mérinos prêtés par la Société zoologique de Londres. Néanmoins, si intéressante que soit cette section pour les hommes spéciaux, elle ne forme qu'un accessoire dans l'exposition où les beaux-arts trônent en souverains.

Une innovation due à l'initiative du commissaire français, M. Du Sommerard, doit être signalée comme ayant une très-grande importance

pour l'intérêt de nos producteurs. La Commission française, pensant que la disposition adoptée pour le classement des ouvrages serait défavorable à nos exposants, a demandé et a obtenu dans le local de l'exposition la concession d'un terrain sur lequel la France a fait construire à ses frais une annexe qui tient au bâtiment principal, et qui est destinée comme lui à une exposition permanente. Cette annexe comprend plusieurs galeries importantes où nos exposants sont chez eux, classent leurs produits eux-mêmes, et ne relèvent que de la Commission française. C'était aux débuts de la guerre avec la Prusse que le gouvernement impérial avait adopté l'idée de cette annexe, sur la proposition faite par M. Du Sommerard, qui communiqua ses vues à l'architecte du palais de l'exposition, lui expliqua la disposition nécessaire pour ses salles, et revint ensuite s'enfermer dans Paris pendant le siége, croyant bien d'ailleurs qu'on ne ferait rien de ce qu'il avait demandé. En effet, il était permis à la Commission anglaise de supposer, non sans quelque apparence de raison, que le gouvernement nouveau, issu de la révolution de septembre, pouvait avoir sur l'exposition internationale et la nécessité d'une annexe des idées toutes différentes de celles du gouvernement déchu. Aussi le commissaire français fut-il fort surpris, quand il revint à Londres après le siége de Paris, de trouver son annexe construite d'après le programme qu'il avait donné. Il s'empressa alors de faire un appel à nos artistes et à nos fabricants ; mais la guerre civile ayant éclaté, il y avait peu de chance que cet appel fût entendu. Cependant les obstacles finirent par être surmontés, et on en fut quitte pour un retard dans l'ouverture de l'annexe française.

L'exposition devant être en quelque sorte permanente, puisqu'elle est ouverte au public pendant la belle saison et qu'elle recommence chaque année, force a été de construire un édifice spécial et approprié d'une façon définitive au but qu'on se proposait. L'emplacement choisi est un vaste terrain appartenant à la Société royale d'horticulture, et situé à l'entrée du parc de Kensington. Le colonel Scott, chargé de l'édification des bâtiments, les a disposés d'après un plan qui rappelle la cour de nos anciens cloîtres, sauf que l'église abbatiale avec ses clochers en pointe est ici remplacée par le dôme du Royal-Albert Hall. C'est une vaste salle destinée aux exécutions musicales, où pendant toute la durée de l'exposition on donne des concerts dont le répertoire, emprunté à la musique de tous les pays, fournit la part de l'art musical, dans ce grand concours des nations. Contre le dôme sont les grandes serres de la Société royale d'horticulture, immenses galeries vitrées où les plantes les plus rares, les fleurs de toute nuance, forment d'éblouissants bouquets. Sur

les autres côtés du jardin les bâtiments de l'exposition déploient leurs longues façades, dont l'ensemble offre un vaste parallélogramme; c'est du jardin seulement que l'on peut avoir une idée exacte de l'édifice, l'extérieur ne présentant actuellement que de grands murs absolument nus.

Les deux portiques latéraux sont adossés à deux galeries, dont l'une renferme les machines en mouvement, l'autre l'exposition de céramique. La peinture et la sculpture occupent les salles situées au-dessus de ces galeries, mais elles n'y sont pas isolées, comme cela a lieu dans nos expositions françaises. On y a mêlé les pièces d'orfèvrerie, les ciselures, les dentelles, en un mot toutes les applications de l'art à l'industrie; les vitrines occupent le milieu des salons conjointement avec les statues, tandis que les tableaux sont accrochés aux murailles, où sont adossés par place de grands meubles sculptés. L'intention arrêtée de mêler l'art proprement dit et les industries qui en relèvent a présidé au classement, mais le résultat en somme produit un certain désordre, et il est difficile d'en dégager une unité d'impression. Pour obtenir cette unité décorative qui constitue le lien des arts entre eux, il aurait fallu n'admettre dans le même salon que des meubles, des tableaux, des tapisseries ayant du rapport par leur style et disposés de manière à former un tout qui relève pour ainsi dire de la même pensée. Au contraire, les objets étant placés à côté les uns des autres sans autre lien que le rapprochement occasionnel où ils se trouvent, l'œil est distrait par leur diversité plutôt que charmé par leur ensemble.

II.

Lorsqu'on arrive sous les arcades du jardin royal d'horticulture, on rencontre les terres cuites communes et des poteries se rattachant à l'industrie pure, telles que des creusets, des tuyaux, des briques de toute espèce. Un grand nombre de terres cuites conçues au point de vue décoratif se rattachent à l'architecture, et parmi elles il y en a quelques-unes qui présentent un véritable intérêt sous le rapport de l'art, particulièrement celles qui sont exposées par la maison Doulton. Nous pouvons citer une fontaine et quelques ornements et chapiteaux de colonnes qui méritent de fixer l'attention. Néanmoins la plupart des objets qui figurent sous ce portique extérieur n'ont qu'un rapport assez éloigné avec les applications de l'art à l'industrie, et les amateurs vont de préférence dans la grande galerie intérieure à laquelle le portique est adossé,

et qui renferme la céramique. Là sont réunies les poteries artistiques de tous les pays, hormis la France, qui a placé dans son annexe les produits de cette catégorie.

La galerie de céramique compte plusieurs salles où les produits sont exposés dans des vitrines. L'Orient apporte un contingent fort intéressant; Madras, Bombay, Bénarès, les gouvernements de Punjab et d'Hyderabad envoient de nombreuses poteries anciennes et modernes, et la porcelaine japonaise étale ses délicates merveilles, comme pour défier la production européenne. Les États-Unis, le Canada, la Russie, ont tenu à faire acte de présence. L'Allemagne, qui est représentée par la manufacture royale de Berlin, fait une assez triste figure; mais cette célèbre manufacture a trop d'importance dans l'histoire de l'art pour qu'on puisse la passer sous silence. C'est le sentiment artistique du décor qui lui fait surtout défaut. La pièce principale de son exposition est une jardinière, où des néréides s'enlacent avec des monstres marins : la sécheresse et l'âcreté de l'exécution y sont d'autant plus choquantes qu'une composition de ce genre exigeait avant tout de la souplesse. Les vases unis qui sortent de cette fabrique sont assurément bien préférables à ceux qui sont revêtus d'une décoration dont le principe est presque toujours vicieux. Les sujets peints d'un ton monochrome s'enlevant sur un vase coloré différemment produisent souvent des effets heureux, mais il faut pour cela qu'il y ait harmonie entre les teintes du vase et celles du sujet peint en camaïeu, et c'est ce qui malheureusement manque parfois aux envois de la manufacture de Berlin, qui emploie beaucoup ce genre de décoration. C'est ainsi que sur deux vases formant pendant nous avons vu *Vénus enlevée par les Amours* d'après Prud'hon, et l'*Enlèvement d'Eurydice par Mercure*, d'après le tableau de Drolling, qui figurait autrefois au musée du Luxembourg. Une grisaille d'après Prud'hon semble éveiller l'idée d'un ton doux, harmonieux et tranquille; les Allemands ne l'ont pas compris de la sorte : les sujets sont peints, il est vrai, dans un ton monochrome, mais ce ton est jaune vif, et c'est le corps du vase qui est gris. Il est difficile d'imaginer un décor aussi criard et aussi blessant pour l'œil.

Le Danemark est toujours sous l'impression des idées préconisées par son grand sculpteur, Thorvaldsen, dont la fameuse statue d'*Hébé* est le sujet d'une fort belle reproduction exécutée sur une grande échelle et en porcelaine. L'antiquité classique est le point de départ ordinaire des céramistes de ce pays, où l'on fait une spécialité des imitations de vases grecs ou étrusques. Le style en est généralement bien compris; malheureusement l'ornementation, qui est empruntée à des vases anciens, a été exécutée avec une symétrie et une régularité si absolue, qu'elle

semble faite à la mécanique. Au reste, ce défaut est commun à presque tous ceux qui ont voulu imiter les poteries grecques : c'est ce qui empêche l'illusion d'être complète; car si la symétrie des ornements est un des principes de l'art antique, les ouvriers mettaient toujours dans l'exécution une certaine liberté qui éloignait la froideur.

La céramique anglaise présente beaucoup plus de produits à elle seule que celle de tous les autres pays réunis, et nous croyons qu'elle n'a encore figuré dans aucune exposition d'une manière aussi complète. Tous les fabricants ont rivalisé de zèle pour leurs envois, et la grande manufacture royale de Worcester a donné l'exemple. Parmi les pièces les plus remarquables il faut citer surtout les émaux, genre de Limoges, avec des sujets tirés de la conquête normande et composés par Maclise. Il y a entre autres une jolie aiguière et son plateau bleu foncé avec figures blanches, et deux grands vases appelés, l'un *le Guillaume*, et l'autre *le Harold*, dont la décoration historique est d'un très-heureux effet. Le sujet représente le couronnement du roi dans l'abbaye de Westminster, et est surmonté de son médaillon; la peinture est de Thomas Bott. Les imitations des anciens plats de Limoges forment une partie importante de la fabrication de Worcester, qui a aussi de fort belles porcelaines auxquelles cependant nous reprocherons un peu d'aigreur dans le ton, notamment dans les paysages qui ornent le fond des plats ou des assiettes. Ce défaut est à peu près général dans l'art anglais, aussi bien dans les tableaux que dans les applications de la peinture à la décoration.

La célèbre manufacture de Wedgwood, dont les envois sont très-nombreux, s'efforce de maintenir sa vieille réputation. Josiah Wedgwood, qui, vers la fin du XVIII[e] siècle, obtint tant de succès avec ses camées et ses poteries classiques, est considéré en Angleterre comme un des bienfaiteurs du pays, et en 1863 on lui a élevé une statue. Un village entier, appelé Etruria, contenait les employés de la fabrique pour laquelle le sculpteur Flaxman, qui était un ami de Wedgwood, a exécuté de nombreux modèles. On faisait aussi beaucoup de reproductions des chefs-d'œuvre antiques, et quelques-unes étaient fort remarquables. Wedgwood attachait à ce genre de travail une très-grande importance, et dans un mémoire qu'il a publié à ce sujet nous trouvons cette phrase significative : « A l'égard des arts, on peut dire qu'il en est de la multiplication de bonnes copies, exécutées en matières belles et durables, comme de l'invention de l'imprimerie à l'égard de la littérature et des sciences. » La fabrique continue aujourd'hui les mêmes traditions; on voit dans son exposition de charmantes imitations antiques où les figures

en biscuit blanc s'enlèvent sur un fond bleu doux, des petits bas-reliefs d'un blanc translucide se détachant sur des fonds noirs, et une infinité de petits objets d'un style classique. Les sujets, presque toujours empruntés aux camées, représentent des divinités, des Muses, des Amours encadrés dans des guirlandes ou accompagnés de masques humains, de satyres, de têtes de bélier, etc.



L'AUTOMNE, FAÏENCE DE WEDGWOOD.

(Modèle de M. Rowland J. Morris.)

La fameuse pièce connue sous le nom de *Vase de Portland*, qui est une des richesses du British Museum et qui paraît remonter à la belle époque romaine, a servi de type à ce genre de décor, et les copies qui en ont été faites dans la fabrique de Wedgwood sont souvent d'un rare mérite. Cependant, le genre de travail exécuté à la manufacture ne se borne pas à des copies littérales : on y fait encore plus souvent des imitations libres et des pièces originales. Parmi ces dernières, on remarque de grandes figures en terre cuite représentant les mois, dues à un jeune sculpteur anglais, M. Rowland J. Morris. Ces figures sont destinées à un

monument en l'honneur de J. Wedgwood, le bienfaiteur du district, dans le lieu même où est la fabrique. Le mois de septembre, dont nous donnons la gravure, est une des plus remarquables de la série, qui comprend en outre une frise décorative en dix parties, représentant la fabrication de la poterie, depuis les premières manipulations de l'argile jusqu'au complet achèvement du vase.

Un artiste français, M. Lessore, qui travaille pour la maison Wedgwood, a apporté dans l'exposition de la manufacture un élément absolument français et moderne, qui contraste d'une manière étrange avec les produits anglais. Ce sont des petites figures de fantaisie, des petites scènes rustiques, qui ne sont qu'indiquées, mais avec infiniment d'esprit, et dont la couleur toute conventionnelle est toujours très-bien conçue comme harmonie décorative. L'Angleterre nous prend nos artistes, qui ont souvent avantage à travailler pour elle; par contre, leurs ouvrages, bien qu'exécutés pour le compte des manufactures anglaises, restent éminemment français par le caractère de la composition aussi bien que par la nature de l'exécution.

C'est encore grâce à un artiste français, M. Solon Milès, que l'exposition de Minton peut aujourd'hui montrer des produits dont le charme exquis est une nouveauté en Angleterre. La teinte blanche diaphane de ses nymphes aériennes accompagne dans une harmonie douce les tons céladon, café au lait, vert ou gris tendre, sur lesquels elles se détachent. M. Solon Milès n'est pas le seul artiste français qui ait mis son talent au service de la maison Minton. Indépendamment de ceux qui sont à demeure dans cette maison, il y en a d'autres qui lui fournissent des modèles charmants, et ceux de M. Carrier-Belleuse, par exemple, comptent assurément parmi les meilleurs produits de la fabrique. Un artiste a certainement le droit d'employer son talent comme il l'entend, mais nous ne saurions considérer des pièces composées et exécutées par des Français comme une marque de supériorité de nos voisins.

La grande manufacture de Minton est aujourd'hui celle qui suit la France de plus près : on pourrait même dire qu'elle la suit de trop près, car non-seulement par les ouvriers qu'elle emploie elle a eu connaissance de nos procédés de fabrication, mais elle fait avec peu de scrupule des décors qui rappellent singulièrement ceux qu'on a vus chez MM. Rousseau, Deck et autres fabricants français. Cela dit, nous devons reconnaître un très-grand progrès dans les produits de cette maison et signaler diverses pièces remarquables, par exemple une jardinière avec émail bleu et blanc, dont les compositions mythologiques ont rapport à la marine, comme Amphitrite portée sur les eaux, etc. M. Minton est,



FAÏENCE DE MINTON.

(Modèle de M. Carrier-Belleuse.)

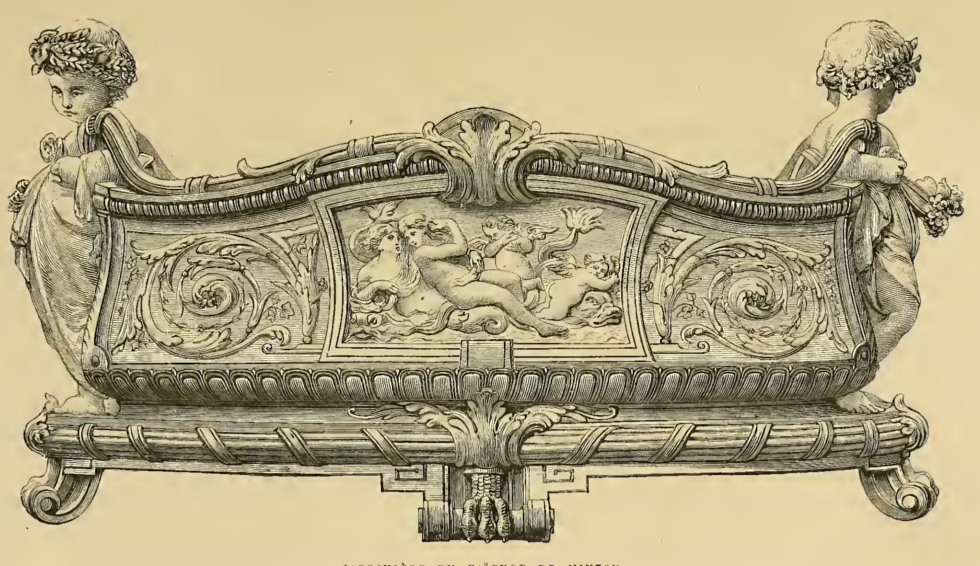
ainsi que nos céramistes français, très-ardent à étudier l'art décoratif des Orientaux; il arrive parfois à des résultats heureux. Nous ne saurons jamais assez le louer du soin attentif qu'il apporte dans l'exécution des tuiles décoratives appliquées à l'architecture, qui forment une partie très-importante de sa fabrication.

Un très-bel escalier en faïence, exposé par MM. Simpson, des statuettes et des vases de grand calibre par Copeland, des services en porcelaine imitant le vieux sèvres, par Percival Daniell, forment, avec les envois des fabricants déjà mentionnés, la partie la plus remarquable de la céramique anglaise.

La grande galerie de céramique témoigne hautement des derniers efforts tentés par l'Angleterre, le seul pays d'Europe qui puisse lutter avec la France dans cette branche des arts industriels. A toutes les expositions précédentes, la France a montré une supériorité qui s'affirme encore cette fois. Néanmoins, il ne faut pas nous dissimuler que l'Angleterre est bien près de nous maintenant; elle connaît nos procédés, elle imite nos décors, elle nous enlève nos artistes. Pour le connaisseur, il y a entre ses produits et les nôtres toute la distance qui sépare la copie de l'original; mais, pour l'acheteur, la différence est minime.

Si nous avons à regretter que plusieurs de nos céramistes importants se soient abstenus d'exposer, nous sommes heureux de dire ici que ceux qui ont voulu que la France fût dignement représentée se sont acquittés de leur tâche de la façon la plus brillante. A leur tête il faut mettre M. Deck, à qui la céramique contemporaine doit une grande partie de ses progrès. Ses recherches patientes sur les céramistes anciens, sa connaissance approfondie de l'art oriental, son goût pour les innovations, lui assignent une place à part.

L'exposition de M. Deck se scinde en quelque sorte en deux parties, l'une comprenant les créations entièrement nouvelles, l'autre une imitation libre des grands chefs-d'œuvre de l'art décoratif. Dans la première, les chasses de M. Gluck, les scènes naïves de M. Anker, une foule de petits sujets de genre, mêlés à des pièces purement ornementales, montrent dans le décor une variété qui atteste les efforts divers et les tendances de l'art contemporain. La seconde partie, principalement composée de productions rétrospectives, accuse le désir de remonter aux sources de l'art, en cherchant dans le passé les principes sur lesquels il repose. C'est surtout vers l'Orient que se sont tournés les efforts de notre habile céramiste, qui a su retrouver les tons riches et harmonieux des faïences persanes, les colorations vibrantes des Japonais, les irisations métalliques des poteries hispano-moresques. On sait tout ce



JARDINIÈRE EN FAÏENCE DE MINTON.

que de pareils essais demandent de persévérance, et comme il faut tâtonner, recommencer, et ne jamais se décourager devant les hasards de la cuisson. Les vases d'un bleu profond et limpide, les poteries à décor arabe, chinois, japonais, les grands plats persans, donnent à la vitrine de M. Deck un aspect éblouissant.

Les traditions multiples de la céramique, les prix énormes qu'ont atteints dans ces dernières années les faïences d'Oiron, les porcelaines de vieux sèvres, les beaux plats de Rouen, les poteries italiennes, espagnoles, persanes, chinoises, japonaises, ont entraîné nos producteurs à rechercher dans toutes les directions, et à travers tous les âges, un élément qu'ils pussent s'approprier et qui, lorsqu'il est joint à l'esprit d'initiative, amène un véritable progrès pour la fabrication et pour la conception du décor. Cependant il y aurait là un danger véritable si l'on devait s'en tenir à l'imitation pure. Au commencement de ce siècle, on se préoccupait exclusivement de l'antiquité classique. Il est des artistes qui ont su voir les chefs-d'œuvre de la Grèce pour élever leur propre style et pour s'approprier ce qui était conforme à leur tempérament; mais il en est d'autres qui, entraînés dans cette direction par le courant de la mode et sans convictions personnelles, n'ont su produire que des fac-simile que le public a pu applaudir un jour, mais qu'il a oubliés dès que la mode a changé. Aujourd'hui une véritable fascination nous porte vers les reproductions archéologiques, et surtout vers les produits de l'Orient. Certes, les arts décoratifs ont beaucoup à puiser de ce côté; il faut y chercher des procédés, il faut s'initier à ces harmonies de couleurs qui enchantent et récréent la vue, il faut en saisir l'esprit, en comprendre la loi, et appliquer ce qu'on a appris à nos mœurs et à nos besoins. Par exemple, il est impossible de ne pas admirer les verreries émaillées de M. Brocard; mais le talent dépensé pour ces coupes arabes et pour ces lampes de mosquées ne pourrait-il recevoir une application plus vivante, et l'art du verrier, même sans sortir des objets de luxe, ne répond-il pas à mille besoins divers qu'un génie créateur devrait s'efforcer de satisfaire? Il faut avouer toutefois que la clientèle vient habituellement aider à la paresse naturelle de l'esprit. Un fabricant a-t-il réussi dans la confection d'un objet, la commande prend aussitôt cette direction, et le public voit presque avec méfiance les tentatives qui seraient faites dans un sens différent.

Les arts métallurgiques sont entraînés dans le même courant que la céramique et la verrerie. C'est un petit meuble persan qui attire tout d'abord l'attention lorsqu'on parcourt la magnifique exposition de M. Barbedienne, qui occupe tout le fond de la galerie principale dans l'annexe

française. Le décor de ce cabinet persan est on ne peut plus réussi, et si l'artiste s'est laissé guider par les principes des Orientaux, il a su les appliquer à une œuvre toute personnelle. Des fleurs identiques, courant sur des fonds différents et s'enlaçant les unes dans les autres, produisent les contrastes les plus heureux entre la symétrie des formes répétées et la variété des teintes multiples. Plusieurs autres pièces de style arabe, chinois ou japonais, forment la part de M. Barbedienne dans le courant actuel et se trouvent mêlées dans sa vitrine avec des ouvrages exécutés dans le genre Louis XVI, également très en vogue aujourd'hui, et avec les reproductions de statues connues, telles que la *Baigneuse* de Falconnet, le *Napoléon* de M. Vela, le *Jeune chanteur* de M. Dubois, etc. Nous le féliciterons surtout d'avoir fait exécuter en grand cette magnifique statue d'Auguste, qui a été trouvée récemment à Rome et qui n'est connue en France que par les photographies. Le bronze est admirablement venu, et nous serions heureux de le voir figurer daus nos collections publiques.

Il est inutile de dire que MM. Froment-Meurice et Christofle soutiennent dignement leur réputation et continuent à prouver que l'orfévrerie française est aujourd'hui sans rivale en Europe. Le sentiment du beau est traditionnel dans la famille de M. Froment-Meurice, qui a hérité d'un nom illustre et croit avec raison que noblesse oblige. Ce n'est pas l'effet des pièces éclatantes qui caractérise l'orfévrerie de M. Froment-Meurice, car il semble au contraire rechercher la sobriété et éviter les miroitements qui amoindriraient le charme de ses belles ciselures. Le vaste et splendide étalage de M. Christofle attire également la foule, charmée de voir un fabricant artiste, qui sait se plier à toutes les exigences, travailler pour toutes les fortunes et satisfaire à la fois les classes opulentes et les classes moyennes. C'est surtout par ses procédés économiques de fabrication que la maison Christofle a conquis sa popularité; mais depuis quelques années elle a traité avec une incontestable supériorité l'orfévrerie d'argent pur ciselée et repoussée. Tandis que nos meilleurs sculpteurs lui fournissaient des modèles originaux, on y faisait des reproductions de tout genre et des imitations de tous les styles. Ainsi, en même temps que M. Christofle avait l'excellente idée d'exécuter un fac-simile des principales pièces du trésor de Hildesheim, qui comptent parmi les plus beaux modèles de l'orfévrerie antique, il se livrait à des études sur l'art japonais et en faisait les plus heureuses applications. Ses bouilloires japonaises, ses services à thé chinois ou turc, ses brûle-parfums, ses sucriers, ses aiguières, ses mille objets de tous les styles et destinés à tous les usages, ses émaux cloisonnés et ses bronzes incrustés

d'or ou d'argent, à épaisseur égale et sans saillie, forment l'ensemble le plus riche et le plus varié.

Certes, quand on examine le degré de perfection où est arrivée l'orfévrerie française et qu'on établit une comparaison entre elle et celle des autres nations, on est tenté de penser qu'elle n'a à redouter aucune concurrence. L'Allemagne, dont l'infériorité avait été constatée aux dernières expositions, a jugé plus prudent de ne pas soumettre ses œuvres à une nouvelle appréciation du public; quant à l'Angleterre, elle a parfois des produits dont l'invention est d'une telle bizarrerie, dont l'exécution est si lourde et si dénuée de charme, qu'elle semble n'être pas à craindre pour nous. Pourtant il s'opère un changement dans le goût anglais en même temps que dans l'éducation de ses ouvriers, et l'effort immense que fait ce peuple pour répandre partout l'étude et le sentiment du dessin finira peut-être par porter ses fruits. Nos producteurs ne se dissimulent pas le danger auquel nous exposera, dans un moment donné, la concurrence anglaise, si nous ne prenons pas les mesures nécessaires pour lutter avec efficacité. Écoutons les rapports des délégations ouvrières des industries d'art à propos de l'Exposition universelle de 1867. Voici comment s'expriment les orfévres : « Nous demanderions la disposition d'un petit local où la ville pût facilement rassembler, dans chaque arrondissement, les mémoires, les dessins et les plâtres qui touchent à notre industrie, que chacun pourrait étudier pour agrandir ainsi ses connaissances industrielles. Dans ces cercles professionnels, l'ouvrier trouverait tous ces renseignements à sa portée... Il ne faut pas nous endormir sur le succès que nous avons obtenu à l'Exposition; celui qui s'arrête est bientôt dépassé. Les autres nations marchent, et depuis quinze années l'Angleterre a fait des progrès énormes dans son industrie. Elle le doit à l'instruction de ses ouvriers, à la propagation de ses modèles et de ses dessins. L'état ne peut nous laisser sans moyens de combattre à armes égales. Le peu de dépense que lui coûterait l'installation de nos cercles lui serait rendu au centuple par l'industrie de plus en plus florissante. »

Ce qui a manqué jusqu'ici à l'orfévrerie anglaise, c'est la connaissance des lois spéciales qui régissent cet art. Les Anglais, dans leur goût pour la valeur intrinsèque, s'attachent souvent à donner à leurs pièces le plus de poids possible; ils aiment l'ornementation massive : les figures et les accessoires, fleurs, feuilles, animaux, sont distribués sans pondération et d'une manière souvent confuse. Ils ne paraissent pas soupçonner qu'il y a un lien intime et nécessaire entre une figure et les ornements qui l'accompagnent, et que le rapport qui existe entre une surface plate et



GRAND CRATÈRE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM.

une surface polie n'est pas une chose indifférente. Une ciselure sur une partie plate doit être exécutée tout autrement que si elle a l'importance d'un relief. De petits jockeys avec leurs chevaux, des sauvages avec des plumes sur la tête, des Saxons ou des Normands avec leurs carquois ou leurs lances, peuvent, suivant la manière dont ils ont été exécutés, former des statuettes plus ou moins agréables, et ces statuettes peuvent être en argent comme en tout autre matière; mais cela ne constitue pas une pièce d'orfévrerie. Qu'on ne s'y trompe pas néanmoins, les défauts que nous signalons ici tendent à disparaître, et l'effort tenté en ce moment par l'Angleterre ne peut manquer un jour ou l'autre de porter ses fruits. Les Anglais ne se bornent pas à étudier nos méthodes, à imiter nos procédés, à s'approprier nos modèles, dans cette branche de l'art comme dans toutes les autres; ils s'efforcent de nous enlever nos plus habiles maîtres, en leur offrant des avantages considérables, et les mettent à même de produire leurs chefs-d'œuvre, pour la plus grande gloire de leur industrie, qui fait ainsi concurrence à la nôtre avec nos propres artistes.

Nous n'avons jusqu'ici passé en revue que les objets figurant dans les salles du rez-de-chaussée, et, dans la partie française, nous avons omis un grand nombre de pièces déjà vues à Paris, et par conséquent connues de nos lecteurs. Lorsque nous parlerons des galeries du premier étage, où l'industrie artiste est mêlée aux tableaux et aux statues, nous établirons facilement, et d'une façon plus décisive encore, la supériorité de la France dans les produits du goût et de l'intelligence; car cette exposition peut être considérée comme une nouvelle victoire pour nous, victoire d'autant plus glorieuse que nous sommes entrés en lice à une heure où notre situation malheureuse n'avait pas de précédents dans l'histoire. C'est là une preuve incontestable de la vitalité de la nation; mais s'il nous est permis d'espérer dans l'avenir, nous n'en devons pas moins redoubler d'efforts en face de l'étranger, qui nous suit pas à pas et qui se tient toujours prêt à occuper la place que nous n'aurions pas su garder.

RENÉ MÉNARD.



LES

DIFFORMITÉS DE LA NATURE MORTE

ET LES

DIFFORMITÉS DE LA NATURE VIVANTE



Quel que soit le degré d'impressionnabilité de chacun de nous, nous sommes tous affectés désagréablement par la vue des défauts physiques et des infirmités humaines. Les borgnes, les manchots, les boiteux, les culs-de-jatte, les estropiés, peuvent bien inspirer notre pitié ; mais ils n'en choqueront pas moins nos regards, et si le premier sentiment ne se manifeste pas, la seconde impression existera toujours. Les gibbosités, les moignons, les pieds bots, tout cela nous apparaît comme des difformités réelles, et, quelles que soient les perfections des autres parties du corps qui ne sont pas attaquées par les déformations, elles seront impuissantes à pallier les défauts qui se montrent d'abord à nous.

Si, au lieu de difformités naturelles, mais qui cependant n'indiquent pas un état aigu de maladie, nous voyons des difformités accidentelles en voie de formation et attaquant, non plus seulement la charpente humaine, mais surtout les tissus, notre impression pourra se changer en dégoût : la lèpre, les eczémas, les plaies suppurantes, toutes les maladies de peau enfin, nous inspireront, avec une pitié plus marquée, une

répugnance bien caractérisée, et, à moins d'être endurcis à la vue de ces maux, comme peuvent l'être les médecins ou les personnes qui approchent fréquemment les malades, on éprouve indubitablement un sentiment pénible. Ces exemples généraux, qui pourraient être appuyés par mille exemples particuliers, montrent surabondamment que les difformités humaines nous causent toujours un sentiment de répulsion plus ou moins accusé.

Si au lieu de l'homme ce sont les animaux qui sont atteints à leur tour, l'impression, peut-être un peu diminuée dans certains cas, est cependant persistante dans les cas généraux : un chien à trois pattes, un cheval étique, un âne galeux, nous feront toujours un effet désagréable, et si la vue d'un hanneton écrasé nous affecte moins que la vue d'un cheval étripé, toutes deux n'en sont pas moins fort déplaisantes. De sorte que l'on peut affirmer que les sentiments de répulsion produits par les difformités s'appliquent à tous les êtres vivants.

Mais il en est tout autrement si de cette nature vivante nous passons à la nature inanimée; car non-seulement les bosses des montagnes, les plaies des rochers ou des arbres, les solutions de continuité des enveloppes végétales ou minérales, ne nous causent ni dégoût, ni sentiment pénible, mais encore ces accidents, ces maladies qui atteignent les deux règnes, sont souvent pour nous un des moyens que prend le beau pour se manifester. Les éboulis de terrains, les arrachements des branches des arbres, les végétations parasites, les manques de verticalité et de régularité, tout ce qui en somme est analogue aux infirmités de l'homme est, dans ce cas spécial, un charme ajouté à l'aspect du pays, de l'arbre ou de la montagne.

Ces quelques mots, que je viens d'écrire, n'étant en résumé que la constatation de divers sentiments que tout le monde ressent dans les conditions que j'ai signalées, n'auraient par eux-mêmes aucun intérêt si ce phénomène ainsi posé n'amenait immédiatement à en faire rechercher les causes. Là alors la question n'est plus à dédaigner, car en développant ses explications, surtout en ce qui regarde la beauté, on trouvera vraisemblablement quelques faits se rapportant étroitement à l'art, et qui par suite doivent trouver place dans cette étude.

Une des principales causes de la différence signalée est sans contredit l'indication de la douleur d'un côté, et celle de l'insensibilité de l'autre ; que la douleur soit morale, comme dans les difformités congéniales, qu'elle soit physique comme dans les maladies en cours d'évolution, elle existe dans les deux cas, et dans les deux cas elle éveille un sentiment de compassion chez ceux qui la contemplent ou la devinent.

De là, sensation pénible, continue ou développée, suivant le tempérament particulier de chacun. D'autre part, lorsqu'il s'agit de substances inertes, l'intervention de la douleur est supprimée. Notre éducation, notre raisonnement, notre vue, nous disent que l'âme est absente de ces matières inorganiques ou de ces matières végétales, et que par suite la souffrance n'existe pas pour elles. De là, suppression de tout sentiment de pitié et quiétude parfaite sur l'insensibilité de ces corps. Cette raison positive et très-nette, en mettant en opposition si marquée la manière d'être de la nature morte et celle de la nature vivante, retire immédiatement à l'une le droit de nous émouvoir comme l'autre. Ici ce sera l'âme qui sera mise en mouvement; là ce seront les yeux qui surtout seront frappés; la question du beau pourra bien encore être réservée; mais la question d'attendrissement sera supprimée, en tant qu'elle n'attaquera que les sentiments personnels.

Ainsi donc, les difformités de la nature inanimée nous laisseront parfaitement indifférents au point de vue des impressions de la douleur, et par cela même elles ne pourront faire vibrer en nous cette corde si puissamment humaine.

Cette constatation n'est qu'un côté de la question, le plus indiscutable peut-être, mais non le plus intéressant, et il reste à rechercher pourquoi la beauté des formes ou de l'aspect n'existe pas dans les difformités humaines, tandis qu'elle est si souvent reconnue dans les difformités des objets inanimés.

La beauté de l'homme, et quand je dis l'homme, cela veut dire aussi tous les êtres vivants, est arrivée par suite des études faites sur ce point, à être presque une convention, en ce que bien peu de créatures contiennent en elles tous les éléments parfaits et complets qui constituent le beau. Tel homme a quelque membre ou quelques parties de ce membre disproportionnées; les uns sont trop grêles, les autres trop robustes, trop anguleux d'un côté, trop ronds de l'autre; de sorte que pour arriver à la beauté réelle, ou du moins à la beauté qui rentre dans nos sentiments et nos aspirations, il faut faire un composé de toutes les parties sans reproches d'êtres de même nature, et les harmoniser de façon qu'ils fassent un tout homogène et irréprochable.

C'est à cette tâche que se sont dévoués les artistes, et déjà, depuis les Grecs, on peut supposer qu'ils ont accompli leur mission. De cela il est résulté que des types ont été crées, types divers, il est vrai, suivant les sexes, l'âge et la nature de ceux que l'on voulait représenter, mais types à peu près invariables, et auxquels on se rapporte instinctivement. Les traits du visage peuvent se modifier, mais ils devront néanmoins

être construits suivant des données générales qui seront absolues. Les formes des membres peuvent être fortes, souples, élégantes, délicates même ; mais elles devront aussi être composées suivant les lois naturelles et suivant les lois artistiques, de sorte que l'homme, malgré ses individualités distinctes, se rapporte toujours à un type, variable dans quelques détails, mais unique dans son ensemble ; à cette condition seule la beauté pourra se manifester et s'épanouir complétement.

Or il est positif que plus on s'éloignera du type adopté, plus on risquera de fuir la beauté, et que si un écart léger ne compromet pas encore le résultat, un écart violent et tout à fait en dehors des règles admises rendra immédiatement la beauté impossible.

Eh bien! qu'arrive-t-il lorsqu'un membre est supprimé ou qu'un autre a des proportions tout à fait contre nature, lorsque l'échine est ployée, lorsqu'une jambe est absente, lorsque les formes sont contrefaites ? Le type consacré est brusquement attaqué, la pondération des masses est renversée, l'harmonie est compromise et la beauté détruite immédiatement.

Les parties du corps encore intactes pourront avoir encore leur beauté relative, mais l'ensemble sera toujours déformé et mal venu, de sorte que, même en supposant écarté le premier sentiment de compassion et de dégoût, et en ne considérant le corps que comme une masse qui ne souffre pas, il y aura toujours désunion entre ce que l'on voit et ce que l'on devrait voir, et que le type mutilé, froissant les yeux habitués à des formes caractéristiques, sera à jamais impuissant à les satisfaire.

Ce que j'ai dit pour l'homme se rapporte aux animaux. Le cheval a son type ou ses types distincts ; le chien, le lion, l'insecte même, tout vit, naît et meurt dans des conditions de formes générales qui représentent à nos yeux les formes et les principes de leur beauté respective, et toute transformation violente, venant de difformités acquises ou naturelles, empêchera le type d'exister dans sa force et sa pureté, et par suite retirera une des principales conditions de la beauté.

Ainsi ce qui constitue la beauté chez les êtres vivants est, avant toute chose, la fidélité à un type et la constance à le reproduire.

En est-il de même pour la nature inanimée ? Le type initial existe-t-il ? A cela tout d'abord on peut répondre non. Les types des agglomérations de matières inertes ou des dispositions de matières végétales sont si nombreux, si divers, et parfois si opposés même dans les familles identiques, que la création d'un modèle spécial n'a pu se faire et ne pourra se faire jamais.

Quelle est la forme des montagnes, des collines, des pics de rochers

et des pierres? Quelles sont les lois qui les assemblent toutes? Aucune, sauf quelques principes géologiques, aucune n'a d'influence sur les formes et les dispositions de ce qui l'entoure. L'arbre lui-même n'a pas de type particulier et inflexible; dans les mêmes catégories de végétation les arbres sont bas ou hauts, minces ou forts, les rameaux sont plus ou moins nombreux, plus ou moins droits ou tortillés, de sorte que si deux chênes, je suppose, ont une écorce identique de contexture, et des feuilles de même nature, leurs troncs pourront être tellement divers qu'il paraîtrait même qu'il n'y a aucune analogie entre les évolutions de leurs souches et les évolutions de leurs branches. Des caractères généraux se retrouvent dans les mêmes familles des arbres, mais les formes les plus diverses et les dimensions les plus opposées frapperont bien plutôt la vue que des détails particuliers qui, du reste, ont encore entre eux, et lorsqu'on les compare, des diversités singulières et persistantes.

Ainsi, si la création théorique du type de l'homme est chose faite, la création d'un type unique de la nature inorganique ou végétale est absolument impossible, et dès lors la beauté qui se manifeste dans toutes les œuvres de la nature devra donc se manifester tout à fait en dehors de types courants et de caractères immuables.

Cela nous montre bien que les difformités de la nature morte n'empêchent pas la manifestation du beau; mais cela ne nous dit pas encore pourquoi le beau est le plus souvent lié à ces difformités. Nous allons en rechercher la raison.

Ce qui constitue la beauté est avant toute chose le caractère des lignes que l'on contemple; la couleur n'est que le motif complémentaire et n'a sa fonction propre que par les reliefs et l'importance qu'elle donne aux formes. Cela est manifeste, puisqu'un paysage, un tableau, qui vous satisfont complétement, gardent encore toute leur délicatesse et leurs charmes principaux lorsqu'ils sont reproduits par la gravure. Là, la couleur est absente, non la couleur relative des valeurs, mais la couleur propre de chaque objet; ce sont donc les lignes seules qui, étant conservées, sont aptes à conserver aussi l'impression. Si, au lieu de supprimer la couleur et de garder les lignes, vous supprimiez ces lignes et ne gardiez que les couleurs, qui formeraient ainsi des taches sans arrêts, vous pourriez obtenir une certaine harmonie, plaisante aux yeux, mais qui serait impuissante néanmoins à constituer une œuvre belle. Du reste, ces couleurs, quelles qu'elles soient, seraient toujours plus ou moins limitées dans leurs contours, et les formes apparaîtraient de nouveau; de sorte que l'on voit bien, j'espère, l'impuissance qu'a la couleur de

se produire sans la forme, tandis qu'au contraire la forme peut être bien affirmée sans la couleur.

N'est-ce pas dire en résumé que, quant à ce qui donne l'impression conservatrice de la beauté, la forme est la qualité qui a le plus d'importance? La couleur complète le charme, parfait l'impression, mais n'est en somme que le remplissage de contours qui attirent et arrêtent la vue. Et si, dans un tableau, la couleur passe ou doit passer avant tout, c'est que la juxtaposition harmonieuse des tons montre déjà, avant même qu'on ne l'ait bien examiné, la place des ciels, des arbres, des nus et des draperies, c'est-à-dire une disposition générale des formes, qui constitue déjà une des productions de la ligne. Aussi ne faut-il pas s'imaginer que les coloristes s'affranchissent de ces principes; ils peuvent bien croire que la tonalité contient toute leur œuvre, mais, bon gré, mal gré, ils entourent leurs tons par des formes, bonnes ou mauvaises, mais qui sont formes néanmoins, puisqu'un corps, quel qu'il soit, ne peut jamais se produire s'il est sans contours. Un corps peut être incolore, en théorie au moins; il ne peut être impalpable et il est toujours limité.

Cette petite discussion sur les qualités relatives de la couleur et de la forme nous amène à constater que dans la nature inanimée, dont nous nous occupons maintenant, le caractère et le contour des formes, la silhouette, sera ce qui développera en nous le sentiment défini de la beauté ou de la laideur; et il ne s'agit plus que de savoir de quelle façon les difformités que l'on rencontre dans le règne végétal ou minéral peuvent nous porter d'un côté ou de l'autre.

Les principes d'esthétique sont nombreux, complexes, et ne sont pas tous également acceptés par les artistes; l'un adopte ceux-ci au détriment de ceux-là, l'autre adopte ceux-là au détriment de ceux-ci; de sorte que la formule du beau, et c'est ce qui fait son charme, ne peut être admise mathématiquement. Cependant, au milieu de cette divergence d'idées, quelques préceptes paraissent avoir force de loi et être admis par tous. Ce sont ceux qui exigent que l'objet contemplé ait un caractère bien particulier, un dessin bien défini, et des oppositions de contours bien accentuées; avec ces conditions, l'objet pourra plaire plus ou moins, suivant le goût spécial de celui qui regarde; mais en tout cas il ne sera pas indifférent, et il attirera à lui l'attention, qualité première et indispensable pour qui doit captiver l'intérêt. Si donc les difformités dont nous parlons sont accentuées de telle sorte qu'elles influent précisément sur le caractère des formes qui nous occupent, elles seront déjà propres à stimuler la vue, à exciter la contemplation, et dès lors à développer une des conditions du beau.

Il est bien évident que le beau spécial qui nous occupe maintenant, est surtout le beau pittoresque, c'est-à-dire celui qui ne s'appuie pas sur un type déterminé. Cela découle de la suite de nos discussions, mais il est bon de le redire, afin qu'il n'y ait pas d'équivoque; il est bon de le redire, surtout parce que ce genre de beauté a bien plus de liberté que celui qui se rapporte au type humain, et que son développement est accentué par sa diversité même. C'est pour cela que toutes les fois qu'un objet inanimé offrira un contraste marqué avec les objets qui l'entourent, il sera dans les meilleures conditions possibles pour exciter en nous l'impression du charme pittoresque.

Prenons donc deux exemples généraux, se rapportant, l'un au règne minéral, l'autre au règne végétal, et voyons si les difformités qui atteignent chacun d'eux sont toutes-puissantes pour les caractériser et les accentuer.

Voici une montagne plus ou moins élevée, mais sans accident aucun : sa courbe est régulière, sa conformation uniforme ; c'est une grande éminence bien arrondie et sans aucune aspérité; il est manifeste que cette montagne sera sans charme à nos yeux ; sa régularité même en diminuera la grandeur apparente, qui ne sera pas développée par des détails particuliers qui donneraient de l'échelle à l'ensemble. Ce sera une colline, un mamelon, peut-être fort bien disposé pour la culture, mais en tout cas bien insignifiant à la vue. Une secousse terrestre se produit ; la carapace de la colline est désagrégée, les entrailles qu'elle avait dans son sein percent son épiderme, les rochers se dressent au-dessus de sa croûte, tandis que des effondrements se produisent dans d'autres parties. La montagne se fait difforme; mais de même et tout aussitôt elle se fait accentuée et accusée. Les lignes se croisent, forment des oppositions marquées, la montagne devient caractérisée; elle devient belle : la difformité lui a donné un aspect nouveau, et, d'insignifiante qu'elle était, elle est maintenant typique et pittoresque.

Cet exemple montre bien l'influence des difformités de la nature sur le règne minéral, et ce que j'ai supposé accompli immédiatement sur une montagne, passant d'un état à un autre, se retrouve sur toute la surface du globe, à quelque époque que la montagne ait subi sa transformation. Il faudrait même plutôt dire l'époque à laquelle la terre s'est transformée; car, en résumé, les montagnes ne sont que les difformités terrestres, et l'on ne peut nier que si la terre était d'une forme parfaite, sans verrues, sans crevasses et sans tumeurs, elle serait d'une complète monotonie, tandis que toutes les cicatrices qu'elle porte sur sa surface, et qui ne sont autres que des marques de maladie, lui donnent un

mouvement, une variété, un caractère, qui font en somme l'agrément et la beauté de notre planète.

Ce que je dis pour ce grand exemple général se rencontre aussi dans les détails particuliers : les petites grottes, les petits déchirements de rochers, les vallons où courent les eaux, les cascades que forment les torrents; tout cela ne doit son charme et son aspect pittoresque qu'aux difformités survenues dans la nature de la terre.

Maintenant, examinons un arbre, et prenons pour comparaison l'olivier, dont les difformités ne viennent pas seulement de la nature, mais encore souvent de la main des hommes, et voyons ce qui se passe. Voici donc un olivier bien droit, bien sain, donnant une bonne récolte, mais malgré cela bien nul quant à ce qui touche le pittoresque. Son propriétaire, ainsi que cela se pratique près de Rome, veut développer le rendement annuel; il prend la pioche et la cognée; il fait une entaille profonde au tronc de l'arbre; il lui retire la moelle, les couches ligneuses intérieures, et ne lui laisse plus guère que l'écorce. Au bout de quelques temps, l'arbre se développe, non plus régulièrement, mais bien avec des caprices : l'écorce s'entr'ouvre, se divise, donne naissance à de nouveaux rejetons, se recroqueville par-ci, se dilate par-là; l'olivier concentre ses forces sur plusieurs points, produit des fruits plus beaux et plus nombreux, et surtout, pour ce qui nous intéresse maintenant, se différencie des voisins, s'accuse, se caractérise, et par ses formes et ses ramifications étranges attire le regard et captive l'attention. S'il ne donne pas un autre sentiment que celui d'éveiller la curiosité, ce sera toujours un progrès sur son premier état; mais si les formes sont assez nettes et assez opposées pour rentrer dans les conditions de l'esthétique pittoresque que nous avons signalée, alors il deviendra un type de beauté qui ne sera dû, là encore, qu'à la difformité accidentelle dont l'arbre a été atteint. Si au lieu de l'homme c'est la nature seule qui se charge de contrefaire l'arbre, si c'est elle qui le dirige, le fait grossir, se bossuer, se briser, se distendre et se contourner, l'effet sera identique, et la difformité congéniale, comme la difformité survenue, sera un des moyens les plus propres à former le beau.

Il en est de même pour tous les arbres; les chênes de Fontainebleau, qui font la surprise des visiteurs et l'admiration des artistes, ne sont presque tous que des chênes difformes, attaqués par l'âge, par les maladies, par les infirmités, et tel qui passe sans s'arrêter devant de hautes futaies régulières sera immédiatement sollicité à l'attention par ces invalides de la végétation.

Il est bien évident qu'il ne peut y avoir là de règle sans exception;

qu'un arbre droit et sain peut dans certains cas être fort beau, qu'un arbre valétudinaire peut être sans caractère; mais en résumé cependant on peut conclure que la difformité est une des qualités pittoresques de la nature végétale, et que les raisons que nous avons cherchées indiquent bien les motifs de ce phénomène.

Pour terminer cette esquisse, je vais dire quelques mots sur les difformités qui atteignent les représentations de l'être humain, les statues, par exemple, et chercher à rendre compte de l'impression que fait un marbre mutilé, et à déterminer quelles sont les raisons qui causent cette impression.

Il semblerait que lorsqu'un être humain à qui il manque bras ou jambes cause un pénible sentiment, ce qui le représente devrait causer le même sentiment, s'il se trouve dans les mêmes conditions de mutilation; mais il est loin d'en être ainsi. La Vénus de Milo, le torse du Belvédère, attirent notre admiration, tandis qu'une femme sans bras et un homme sans membres et sans tête seraient pour nous des épouvantails. Il y a certainement dans ces deux effets si opposés des lois particulières qu'on ne recherche pas toujours, mais dont la puissance est indiscutable. Voyons si nous pouvons les découvrir.

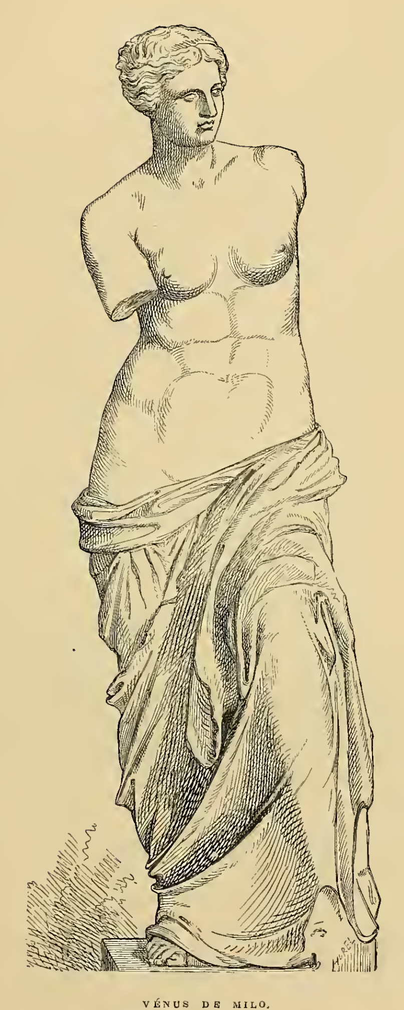
Je prends le torse du Belvédère, qui est un des types les plus complets de la mutilation générale dans la statuaire. Il est évident que, quel que soit le sentiment qui nous dirige dans notre attention, il est indemne du dégoût et de la douleur; le dégoût ne peut exister que par la décomposition de tissus organisés; la douleur ne peut exister que par la manifestation de la vie, et le marbre, impuissant à souffrir, ne stimule aucunement notre pensée sur ces points, qui ont tant d'importance dans l'appréciation des mutilations humaines. Donc, malgré la similitude des formes d'une statue et d'un être humain, celle-ci ne développera jamais en nous un sentiment de commisération. Une autre impression résultera aussi de la comparaison de l'être humain avec ses reproductions artistiques : celle de l'immobilité pour celles-ci, celle du mouvement pour celui-là. Cette fonction du mouvement est inhérente à la nature de l'homme, et tout ce qui paraît devoir s'y opposer devient cause de gêne dans l'appréciation et de déplaisir dans le sentiment. L'homme privé de ses membres ne pourra faire que des mouvements très-limités, voire même insensibles, et cette inaction où il est forcément plongé par suite de l'absence des organes locomoteurs montre encore plus clairement que la nature étant violée et rendue impuissante dans une de ses lois, l'art doit être atteint également et se sentir attaqué en même temps que la logique naturelle. Quant à la statue ou au portrait peint, personne ne

s'avise de lui demander de faire des gestes; c'est l'image de l'homme, mais l'image pétrifiée, sans volonté personnelle, et devant rester immobile, telle qu'elle a été créée. Aussi, si les membres sont absents, si les jambes sont brisées, on pourra bien regretter cette mutilation, mais elle ne sera d'aucune influence sur l'idée vitale de mouvement. Ce torse sans jambes ne pourra marcher : mais la statue entière était dans la même situation, et vous n'éprouverez aucun regret de la perte de ses membres inférieurs, quant à ce qui regarde la locomotion. Par suite, vous êtes amené à retirer de l'œuvre toute idée vitale, et à la considérer seulement comme une création artistique et non comme une création naturelle.

OEuvre d'art plastique alors, le torse rentre dans la catégorie des arts plastiques qui peuvent bien faire surgir en vous de nobles et aimables sentiments, qui peuvent bien vous émouvoir, mais qui ne sont toujours qu'une manifestation conventionnelle, ayant de grands effets, il est vrai; pouvant faire penser aux faits qu'elle représente, pouvant faire plaindre même ceux dont on lit les douleurs sur le marbre ou sur la toile, mais absolument impuissante à se faire plaindre elle-même. C'est le sujet dramatique d'un tableau qui peut en certains cas amener les larmes aux yeux, parce qu'il fait penser à ceux qui souffraient de la façon dont on les représente; mais le tableau lui-même n'attirera pas la compassion, pas plus que si dans une glace on aperçoit l'image d'un malheureux qui agonise, on ne courra à cette image pour lui porter des secours.

Il est donc bien évident que les mutilations d'une statue ne seront appréciées par nous qu'au point de vue de la forme, sans stimuler en rien les sentiments de commisération produits en nous par la vue des mêmes mutilations exercées sur un être vivant; il ne reste donc plus qu'à voir si ces membres tronqués peuvent détruire en entier la beauté artistique de l'ensemble, ou si au contraire et dans certains cas ils peuvent contribuer à la développer.

Eh bien! je crois qu'en thèse générale c'est ce dernier effet qui se produit, du moins lorsque l'on n'a pas connu l'original dans tout son entier; car alors la pensée serait dirigée vers un point défini, et, malgré soi, le souvenir des parties enlevées viendrait se présenter à votre esprit et faire regretter leur absence. Mais si la mutilation est arrivée à vous sans l'indication de ce qui est supprimé, vous ne pensez plus à ce qui manque et vous vous contentez d'admirer encore ce qui reste. Vous l'admirez d'autant plus qu'un sentiment de vague se mêle à votre impression; vous composez instinctivement, mais toujours d'une façon indécise, ce qui n'existe pas, et vous vous plaisez à le supposer bien en harmonie



VÉNUS DE MILO.

(Musée du Louvre.)

avec ce que vous avez sous les yeux; puis votre jugement devient moins critique; si quelques parties vous plaisent moins que d'autres, vous supposez volontiers que, la statue étant complète, cette imperfection n'existerait plus. Si au contraire tout vous charme et vous enchante, vous supposez que jadis ce devait être encore bien plus parfait; mais dans tous les cas vous voulez garder intact le morceau tel qu'il vous est parvenu, et vous traiteriez volontiers de vandales ceux qui voudraient le recompléter. Avez-vous seulement pensé à la restauration des bras de la Vénus de Milo, si admirable telle que nous la connaissons, et qui nous semble le comble de l'art malgré sa difformité, ou plutôt à cause de sa difformité même? Non, non, nous n'admettons pas que l'on restaure les œuvres en partie détruites, lorsque la restauration n'est pas une copie complète de ce que nous connaissions jadis, car une interprétation maladroite nous gâterait à jamais l'œuvre que nous admirions.

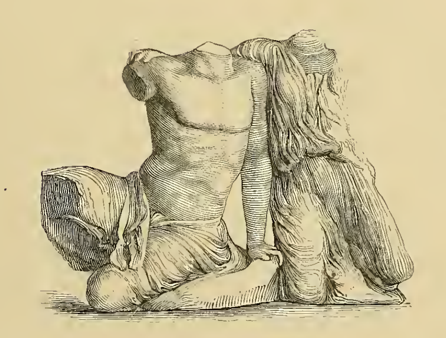
Le beau peut donc être pour nous très-réel dans un fragment, comme il est très-réel dans un buste, dans un portrait, qui en somme ne sont que des fragments de l'être humain. La convention qui domine dans ces deux derniers cas vient se présenter encore dès qu'une partie quelconque d'un groupe ou d'une toile est mise sous nos yeux, en constituant une œuvre ou une ruine d'œuvre déterminée; ainsi l'on peut dire qu'à priori les mutilations souffertes par une œuvre artistique ne l'empêchent aucunement d'être belle.

Et maintenant ceux qui, après avoir vu des œuvres assez médiocres, ont assisté à des accidents qui les ont détruites en partie diront tous, je le pense, que, loin d'avoir nui à leur beauté, ces accidents au contraire l'ont rendue plus accentuée, ou du moins que les parties qui restaient encore donnaient de l'œuvre générale une impression de charme que celle-ci était loin d'avoir auparavant. Qu'une statue se brise, qu'un bas-relief en terre s'écrase en partie, qu'une toile soit aux trois quarts déchirée, immédiatement l'effet se produit, et si l'artiste regrette son travail mutilé, il pourra néanmoins être bien certain que ce qui en restera en donnera une opinion bien meilleure que celle qu'on eût eue de tout l'ensemble. Est-ce un sentiment de pitié pour le producteur qui vous saisit en voyant les débris de l'œuvre, est-ce que l'objet devenant moins complet éveille en vous le sentiment de rêverie inhérent aux esquisses, est-ce que les oppositions deviennent plus marquées, est-ce qu'enfin les yeux se concentrent sur des points plus circonscrits qu'avant? Peut-être est-ce un peu de tout cela; il est bien difficile d'établir une règle fixe sur des détériorations qui peuvent varier à l'infini, néanmoins je crois que l'on peut présumer que les mutila-

tions des œuvres artistiques sont un des moyens d'en augmenter la beauté.

Je retrouverai cette pensée quand je parlerai des mutilations de l'architecture; mais cela est tellement fertile en développements, que je le traiterai en détail en parlant des *ruines*, et je clos ce chapitre en résumant seulement les deux grands principes qui se sont dégagés de notre étude, savoir : que les difformités de la nature vivante sont une cause de laideur et de dégoût, et que les difformités de la nature inanimée sont une cause de charme et de beauté.

CHARLES GARNIER.



LE

CABINET DE M. GATTEAUX



Pendant les derniers jours de mai, qui furent aussi les derniers jours de la Commune, de quelque côté que l'on se tournât on n'apercevait que de sinistres lueurs. Des palais entiers étaient la proie des flammes; le musée national, avec ses incomparables collections, était menacé; la bibliothèque du Louvre brûlait, la Sainte-Chapelle, enveloppée de feu, n'échappait que par miracle à l'incendie qui dévorait une partie du Palais de justice; partout, sur les deux rives de la Seine, les ruines se faisaient — et quelles ruines! — aux Tuileries, à l'Hôtel de ville, au Palais-Royal, au palais de la Cour des Comptes comme à celui de la Légion d'honneur, comme au ministère des Finances, et à cet hôtel Choiseul-Praslin, affecté depuis quelques années à la Caisse des dépôts et consignations. Les pertes ne devaient pas se borner là : avec ces monuments publics que les étrangers venaient admirer en foule chaque année plusieurs maisons particulières allaient, en disparaissant aussi, appauvrir d'autant notre patrimoine

public et laisser, au point de vue de l'art, des vides, dont quelques-uns irréparables.

Parmi les désastres qui ont signalé l'agonie de la Commune de Paris, il en est un que nous déplorons particulièrement aujourd'hui, car avec l'habitation privée qu'il atteignait s'anéantissait une collection presque nationale. Au numéro 41 de la rue de Lille s'élevait une maison à deux étages, remplie du haut en bas d'objets d'art, et dans laquelle on était certain d'être bien accueilli, pourvu qu'on y vînt avec un amour sincère des belles choses et avec un désir réel de s'instruire. Dès que le maître de la maison avait reconnu dans son visiteur un ami des arts, il savait si bien le mettre à l'aise, que ce dernier pouvait, pour ainsi dire, se croire chez lui : les armoires étaient à sa disposition, les portefeuilles étaient ouverts à son gré, et les connaissances du bienveillant possesseur étaient à sa discrétion. L'amour de l'étude et le goût des belles choses étaient les meilleurs introducteurs auprès de cet amateur d'élite. On trouvait dans cet intérieur, véritable musée dont le propriétaire semblait presque ne vouloir être que le conservateur, tant il s'empressait d'en communiquer à chacun les richesses, tout ce qui peut fixer l'attention d'un homme de goût ou d'un artiste : objets antiques, bronzes et terres cuites, moulages des plus belles figures immobilisées dans les collections publiques ou privées, tableaux anciens et modernes, émaux précieux, dessins des plus grands maîtres, depuis Raphaël jusqu'à Ingres, médailles curieuses, estampes du plus beau choix et en très-grand nombre, livres à figures, grands ouvrages sur les arts, etc.

Cet obligeant collectionneur était un ancien pensionnaire de l'École de Rome, un graveur en médailles et un statuaire que son double mérite d'artiste et d'érudit avait fait entrer à l'Institut au mois d'août 1845. Après avoir hérité d'une magnifique collection en tout genre formée par son père, graveur en médailles comme lui, il l'avait continuée avec une intelligente ardeur et avait fini par la rendre d'une importance telle, que peu de cabinets à Paris pouvaient rivaliser avec le sien.

M. Jacques-Édouard Gatteaux, car c'est de lui que nous voulons parler ici, a perdu presque entièrement, dans ces effroyables journées, les objets les plus précieux qu'il mettait si généreusement à la disposition de tous. Que dis-je ! n'avons-nous pas été nous-mêmes victimes de ce désastre? n'avons-nous pas, nous aussi, perdu cette collection, puisque chacun de nous avait quelque chose à lui dans cet hôtel hospitalier? L'estampille du musée du Louvre se remarquait sur les plus beaux tableaux, sur un certain nombre de dessins et sur quelques émaux de la galerie ; la Bibliothèque nationale était inscrite pour plusieurs estampes

d'élite, et nous lisions encore récemment, non sans tristesse, sur des débris de cette chère collection, cette mention à l'encre grasse que portaient la plupart des recueils aujourd'hui consumés : *A l'École des Beaux-Arts. Édouard Gatteaux.* M. Gatteaux avait voulu en effet, de son vivant, assurer aux galeries publiques la possession des trésors que son père et lui avaient amassés avec tant de soins et de peines, et distribuer lui-même toutes les œuvres d'art contenues dans sa maison.

Chaque partie de cette collection comprenait des objets de premier ordre ; mais il en est une qui était particulièrement riche et spécialement choisie : nous voulons parler de la série des petites sculptures en bronze ou en terre cuite. On s'explique sans peine cette préférence si l'on songe que celui qui avait formé ou enrichi ce cabinet était statuaire, et que, tout en satisfaisant ses goûts d'amateur, il s'inspirait, à l'heure du travail, des modèles excellents dont il se trouvait entouré. Si les arts du dessin se tiennent et concourent à un même but, l'expression du beau, il n'en est aucun qui frappe plus vivement la vue, qui impressionne plus directement l'imagination que l'art du statuaire. Par un hasard providentiel, la partie de la collection qui a le moins souffert est précisément celle que composent les œuvres de la sculpture. En prévision de l'entrée des troupes allemandes à Paris, un parent de M. Gatteaux et un ami non moins dévoué, M. Paul Balze, avaient caché, dans un escalier peu apparent, un certain nombre de statuettes en bronze et en terre cuite que le feu des insurgés n'a pas eu le temps de détruire. De là ce nombre relativement considérable des statuettes aujourd'hui sauvées. Parmi les œuvres sculptées que la flamme a épargnées, il en est de valeurs et d'époques diverses, depuis les chefs-d'œuvre de l'art grec et de l'art romain, jusqu'à des œuvres charmantes dues à quelques-uns de nos contemporains. A côté d'une figure de *Mars* du meilleur temps de la Grèce, d'un beau *Silène*, également en bronze, d'un superbe *Mercure*[1] malheureusement un peu endommagé par le feu, d'une petite figure de *Camille*, supérieure à un bronze analogue exposé à Florence dans le musée des *Uffizi*, et d'un *Hercule* qu'envieraient avec raison les plus riches galeries de l'Europe, on voit des bronzes florentins revêtus de cette patine dorée qui semble un embellissement volontaire et comme un intelligent travail du temps, entre autres une *Lionne marchant*, un *Ganymède*, admirable figure de Michel-Ange, la *Frileuse*, de Houdon,

1. Cette petite figure de *Mercure* a été acquise par M. Gatteaux à la vente du baron Denon. Elle a été lithographiée dans l'ouvrage intitulé : *Monuments des Arts du dessin recueillis par le baron Vivant Denon.* — Paris, 1829, in-folio, tome I, pl. XXXI, n° 7.

dont la terre cuite, également chez M. Gatteaux, a péri, et une statuette de Simart.

Lorsque nous passions en revue ces figures sculptées, aujourd'hui confondues pêle mêle dans des armoires et attendant la place nouvelle que leur assignera leur possesseur, nous éprouvions une sorte de consolation en retrouvant intacte cette partie de la collection. Le désordre dans lequel elles étaient plongées avait en lui-même son enseignement, car, en rencontrant à côté l'une de l'autre certaines figures d'un ordre d'art tout différent et que nous n'avions jamais vues ainsi rapprochées, nous constations une fois de plus que ce qui est réellement beau soutient toujours, sans faiblir, le voisinage du beau, sous quelque forme qu'il se produise.

Ces charmantes terres cuites, dans lesquelles les artistes de l'antiquité donnaient aux émotions de leur âme ou aux formes de leur talent une expression plus familière, un aspect plus intime, nous ont toujours vivement impressionné, et le sort semble avoir pris plaisir à protéger les plus jolies : la *Femme cachée sous une ample robe qui la drape*, et la *Femme serrant contre elle un enfant qu'elle enveloppe dans les plis de son long vêtement,* nous apparurent comme deux spécimens achevés de cette manifestation de l'art qui semble être plus spécialement à la portée des faibles. Ces deux ouvrages exquis, et heureusement ce ne sont pas les seuls en ce genre qui aient échappé à la destruction, donnent une idée parfaite de cette branche modeste de l'art du statuaire, branche pratiquée avec ardeur par les meilleurs artistes de l'antiquité.

La sculpture de la Renaissance est encore représentée par une figure superbe la résumant entièrement, un *homme nu étendu par terre,* qui nous fit songer aux statues admirables dont est orné à Saint-Denis le tombeau de François Ier. Trois exemplaires de cette figure, l'un en terre cuite, c'est l'original, un autre en bronze et le troisième en mastic, ont défié le feu, qui semble avoir reculé trois fois devant cette figure en face de laquelle on peut concevoir une idée juste d'un art dont les spécimens sont de la plus grande rareté.

Nous ne devons pas oublier de mentionner encore parmi les ouvrages de sculpture appartenant au cabinet de M. Gatteaux et qui, atteints gravement, n'ont pas été complétement anéantis, une figure en cire de la plus haute valeur, due à l'ébauchoir de Nicolas Poussin. C'est une copie, faite à Rome par le grand peintre, de l'*Ariane abandonnée dans l'île de Naxos,* statue en marbre du musée du Belvédère. S'il fallait, pour établir l'authenticité de ce morceau précieux, d'autres preuves que les preuves fournies par l'œuvre elle-même, goût de dessin excellent, exécution large

et savamment précise sans être servile, on les trouverait dans l'odyssée suivie par cette figure avant de venir prendre place dans la galerie où elle a failli périr. Nicolas Poussin la donna à son ami et protecteur Fréard de Chanteloup ; le fils de celui-ci en fit présent à Antoine Duchesne, prévôt des bâtiments du roi, aïeul du conservateur du cabinet des estampes. C'est à la mort de M. Duchesne aîné (1855) que M. Gatteaux eut la bonne fortune d'en devenir le possesseur et d'enrichir ainsi sa collection d'un ouvrage doublement précieux au point de vue de l'art et au point de vue de l'histoire.

Sept médailliers avaient peine à contenir la collection de médailles ou d'empreintes réunies par M. Gatteaux; ils ont tous été détruits, et la chaleur de l'incendie a été telle que la plupart des objets en métal qui s'y trouvaient renfermés ont été fondus. Ainsi disparurent la collection complète et en épreuves excellentes des empreintes en soufre faites par M. Mionnet, une série également complète de toutes les médailles frappées à la Monnaie, une épreuve de tous les ouvrages gravés par MM. Gatteaux père et fils et un grand nombre de médailles qui, si elles ne présentaient pas aux numismates de profession un haut intérêt archéologique, offraient aux artistes un attrait particulier et permettaient, en tout cas, d'étudier dans son ensemble l'histoire d'un art très-intéressant et trop peu connu.

Les objets de curiosité proprement dite n'étaient pas nombreux dans le cabinet de M. Gatteaux ; il fallait, pour qu'ils y fussent admis, que l'art y jouât le rôle principal; aussi ne trouvait-on en ce genre que des œuvres hors ligne. Le monument le plus important a été préservé ; c'est une grande châsse en argent repoussé, ornée de figures d'un goût très-pur, à laquelle on peut assigner comme date la fin du XIII[e] siècle ou le commencement du XIV[e]. L'aiguière de Briot, qui doit prendre rang parmi les meilleures productions du XVI[e] siècle, a eu à souffrir des flammes, ainsi qu'une choppe en étain due au ciseau du même maître. Quant aux émaux, ce produit du feu que le feu devait épargner, ils ont pour la plupart été préservés. La place qu'ils occupaient dans une galerie située au second étage les a protégés, et, sauf une admirable petite plaque italienne dont il sera question plus loin, les œuvres hors ligne en ce genre existent encore et ont relativement peu souffert. M. Gatteaux les avait généreusement prêtés, il y a quelques années à l'Exposition rétrospective de l'*Union des arts appliqués à l'Industrie*, et tout le monde avait eu l'occasion de les admirer ; nous ne citerons donc que pour mémoire une grande *Ascension*, œuvre de Jean Pénicaud I[er], une *Crucifixion*, signée *I. P. 1542* (Jean Pénicaud II), une petite plaque ronde représentant une *Mêlée de cavalerie*, grisaille modelée sur un fond gris, que les flammes ont

quelque peu compromise, *Quatre Figures de Femmes drapées*, d'un grand caractère, attribuées à Pierre Pénicaud, enfin une *Vierge glorieuse entre deux Saints*, œuvre dont la perte est tout à fait regrettable. M. A. Darcel, en parlant de cet émail précieux, s'exprimait ainsi dans la *Gazette* (Tome XX, p. 60-61) : « Nous n'avons pas besoin de louer le

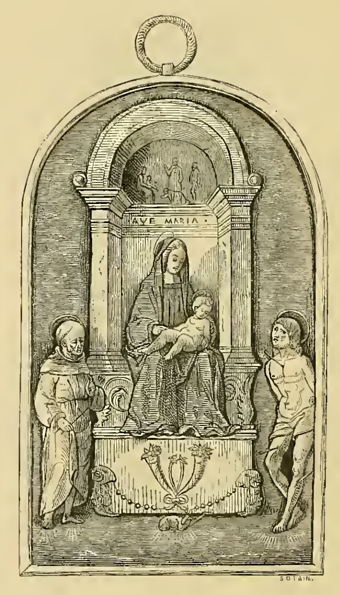


ÉMAIL PAR PIERRE PÉNICAUD.

« style de cette composition inspirée de quelque maître vénitien de la « fin du xve siècle, ni la science du dessin qu'on y admire. Ce que nous « voulons dire, c'est la finesse du ton et surtout le mode d'exécution. « L'architecture et les carnations sont réservées sur le fond qui est gris « clair, et modelées par de très-fines hachures blanches. La robe de la « vierge est verte, et son manteau est bleu cendré, éclairé en or. Une « couche bleu lapis léger s'étend sur le fond. »

Les tableaux accrochés aux murailles de l'appartement ou exposés dans la galerie constituaient presque un musée. Il y avait forcément de nombreuses lacunes; chaque école cependant offrait un ou plusieurs spécimens, et un chef-d'œuvre quelquefois représentait à lui seul l'art de tout

un pays. A l'école florentine appartenait un petit tableau de Jean de Fiesole qui n'aurait pas été déplacé dans les galeries du Louvre, auxquelles il était d'ailleurs destiné : saint Barthélemy tenant à la main l'instrument de son martyre et accompagné de cinq autres saints en demi-figure portant chacun un costume conforme au souvenir de sa condition



VIERGE GLORIEUSE ENTRE DEUX SAINTS, ÉMAIL ITALIEN.

(Collection de M. Gatteaux.)

sur terre ; ces six petits saints, qui profilaient leur silhouette sur un fond d'or, étaient peints avec cette finesse de pinceau, ce charme d'expression et cette pureté de sentiment qui distinguent tous les ouvrages inventés par le bienheureux moine du couvent de Saint-Marc ; la forme humaine, dans ce qu'elle a de plus délicat, de plus subtil, revêtait ces âmes pures, dont les images, pour nous servir d'une locution employée à l'occasion du pieux artiste, semblaient dessinées avec une plume « dérobée à l'aile d'un chérubin ».

Dans le cabinet de M. Gatteaux figuraient encore des œuvres de Sébastien del Piombo, d'Andrea del Sarto et du Titien. Une très-belle *Sainte Famille*[1] de Sébastien del Piombo signée : SEBASTIANVS FACIEBAT sur un cartel au-dessous de l'enfant Jésus, offrait un spécimen excellent de la peinture de cet élève de Michel-Ange. La composition en est bien connue : la sainte Vierge debout soulève de ses deux mains un linge avec lequel elle se dispose à couvrir l'enfant Jésus endormi, couché au premier plan et retenant captif à l'aide d'un fil un chardonneret; à gauche, derrière le coussin sur lequel repose l'enfant-Dieu, se voit le jeune saint Jean portant sa petite croix; saint Joseph apparaît au fond à droite. L'esquisse de ce tableau, esquisse en contre-partie peinte, à n'en pas douter, par le maître lui-même, se trouve à Naples dans le musée des *Studi*, et une ancienne copie, faite toutefois longtemps après la mort de Sébastien del Piombo, fut mise en vente en 1860 et retirée, faute d'enchères suffisantes au gré de son possesseur. Quant au tableau possédé par M. Gatteaux, sur lequel cette coïncidence avait attiré l'attention des véritables amateurs, on s'accordait à reconnaître que c'était une œuvre originale de Sébastien del Piombo. Aujourd'hui cette *Sainte Famille* n'existe plus; le feu l'a anéantie, et les productions si rares du maître qui l'avait peinte se trouvent diminuées d'autant.

Andrea del Sarto était représenté par le portrait de Lucrezia Fede, qui, d'après les récits de ses contemporains, lui rendit la vie si dure et si amère. La peinture était fatiguée; elle avait souffert avant d'arriver à M. Gatteaux, mais, telle qu'elle était, elle témoignait encore de ce goût exquis, de cette harmonie de ton douce que possèdent tous les ouvrages attribués avec certitude à Andrea del Sarto. Une tête de vieillard, peinte par Titien, donnait de l'école vénitienne une fort bonne opinion, mais figurait dans la galerie comme spécimen isolé. De ces quatre tableaux, un seul n'a pas été complétement détruit : c'est la petite peinture de Jean de Fiesole, que la flamme n'a pas atteinte, mais que la fumée a noircie et fortement endommagée.

De la grande copie ancienne de la *Sainte Famille*, peinte par Raphaël, dite *Vierge de François Ier*, copie qui occupait une place d'honneur dans le salon de M. Gatteaux, il ne reste plus rien, et malheureusement il en est de même de la plupart des œuvres exposées dans la partie des appartements où elle se trouvait. Ainsi cet admirable petit tableau, chef-

1. M. Gatteaux possède en outre, dans sa précieuse collection de dessins anciens, l'étude originale qui a servi à Sébastien del Piombo pour peindre la figure de la Vierge.

d'œuvre de l'école flamande, cette *Vierge au donataire* attribuée à Van Eyck par les juges les plus sévères, n'existe plus ; l'esquisse de Rubens pour *Esther devant Assuérus* est consumée; le superbe portrait du typographe Léonard, peint par Hyacinthe Rigaud et que Gérard Edelinck a gravé, a été complétement brûlé; deux bons tableaux de Van der Meulen, et le portrait du graveur Jean-Charles Levasseur peint par J.-B. Greuze, ont eu le même sort; enfin, pour parler d'œuvres appartenant à notre temps, nous rappellerons que dans ces mêmes salons, où se réunissait le jeudi soir l'élite des artistes dans tous les genres, se trouvaient un très-beau portrait de M. Gatteaux père, peint par Martin Drolling, une savante étude de Louis David d'après le conventionnel Gérard destinée à trouver sa place dans le *Serment du Jeu de Paume*, une charmante *Marine* de Joseph Vernet, enfin l'intéressante peinture de M. Ingres, *Antiochus renvoyant à Scipion son fils qui avait été fait prisonnier*, peinture qui avait valu à son auteur le second grand prix au concours de 1800.

Un fort bon tableau d'Eugène Roger, ancien pensionnaire de l'école de Rome, représentant la *Grande salle du palais public à Sienne*, un portrait flamand attribué par les uns à Franz Hals, par les autres à Janson van Ceulen, de grandes copies des *Noces Aldobrandines* et d'un fragment de la fresque du musée de Naples, l'*Éducation de Télèphe, fils d'Hercule*, exécutées avec une scrupuleuse exactitude par Eugène Roger, ont également disparu dans les flammes. Enfin c'est dans un de ces salons que se trouvait le portrait du maître de la maison, peint par son ami Hippolyte Flandrin et exposé au Salon de 1861, où il avait été apprécié à sa valeur par les critiques les plus autorisés. M. Gatteaux, assis dans un fauteuil, tenait à la main un livre ouvert; derrière lui, à gauche, se voyaient les attributs de l'artiste, quelques médailles et la figure de *Minerve revenant du Jugement de Pâris*, qu'il a sculptée et qui est exposée au musée du Luxembourg. Ce portrait, ouvrage digne de celui qui l'avait signé, était un témoignage touchant de la reconnaissance du peintre pour M. Gatteaux qui, l'un des premiers, avait deviné un maître dans Hippolyte Flandrin, avait facilité ses débuts dans la carrière et l'avait, plus activement que personne, mis à même de développer ses éminentes qualités et de consacrer entièrement à l'art un talent si rare de tout temps, plus rare à notre époque que jamais.

Après avoir mentionné les tableaux perdus sans ressources, il nous reste à parler de ceux qui ont survécu au désastre. La peinture la plus exquise de la collection de M. Gatteaux existe encore, grâce à l'obligeant empressement que son possesseur avait mis à la confier à M. Alphonse François, chargé de la reproduire pour la *Société française de Gravure*.

Ce petit tableau, œuvre du meilleur temps de Hans Memling, était la perle de la collection. Elle se distingue par un tel fini d'exécution, par une telle délicatesse de dessin et aussi de couleur, que nous serions fort embarrassé de dire si, même à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, musée consacré à la gloire de Hans Memling, il se trouve une œuvre de ce grand peintre plus parfaite et mieux agencée. A Anvers, dans la partie du musée affectée à la donation généreuse de M. Van Ertborn, on voit deux petits panneaux attribués à Memling de la même dimension, de la même forme, qui passent, à juste titre, pour deux merveilles dans cette galerie si riche en chefs-d'œuvre de l'école flamande primitive, et ces deux panneaux ne sont en aucune façon supérieurs à celui qui nous occupe. Cette peinture, petite par ses dimensions, grande si l'on a égard à l'ampleur et à la fermeté du style, représente le *Mariage mystique de sainte Catherine*. La Vierge, assise au centre, tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui passe son anneau au doigt de la sainte assise à gauche au premier plan ; quatre autres saintes, avec leurs attributs, sainte Agnès, sainte Cécile, sainte Lucie et sainte Marguerite, patronne de la donatrice assise à droite sur le devant et ayant un livre à la main, entourent le groupe central ; un paysage, sur lequel se détachent en clair les figures habillées selon la mode du XVe siècle, occupe le fond du tableau.

Une toile de Nicolas Poussin, *Mercure, Hersé et Aglaure*, une *Tête de Moine* par Rubens, une autre *Tête* par van Dyck et une *Étude de jeune Fille*, par J.-B. Greuze, ont été sauvées, mais combien peu sont importantes ces peintures comparées à celles qui ont disparu dans l'incendie ! N'étaient ces deux panneaux admirables de Memling et de Jean de Fiesole, — encore ce dernier semble-t-il bien compromis, — on pourrait dire que toute la collection de tableaux a été anéantie dans la terrible journée du 23 mai. D'une quarantaine de toiles bien choisies, toutes intéressantes et dont plusieurs étaient superbes, quatre ou cinq seulement subsistent encore, et une seule est restée absolument intacte.

Par bonheur il n'en est pas de même des nombreux dessins anciens que possédait M. Gatteaux. Les dessins encadrés et accrochés aux murs ont été brûlés, mais ceux qui étaient classés par écoles dans des portefeuilles ont été conservés. Le meuble qui les contenait, par une bonne fortune inexplicable, — car il était placé dans la chambre à coucher aujourd'hui entièrement consumée, — n'a pas été atteint. Douze portefeuilles furent ainsi miraculeusement préservés, et ces portefeuilles renferment des dessins de toutes les écoles et de toutes les époques. L'école française y est représentée par quatre portraits de l'école des Clouet, par une importante composition à la plume d'Étienne Delaune,

par de nombreux dessins de Nicolas Poussin, les *Travaux d'Hercule* entre autres, par une série d'études d'Eustache Lesueur, de Jouvenet, de Verdier, par une sanguine d'Abraham Bosse, une *Femme faisant de la tapisserie,* par des compositions ou des figures de Boucher, de Coypel, de Moreau le jeune, de David, de Girodet, de Blondel et d'Hippolyte Flandrin, par des croquis de navires de Claude Lorrain et par une délicieuse marine de Joseph Vernet. A l'école des Pays-Bas appartiennent un *Christ,* dessin à la mine de plomb par Rubens, une aquarelle de Jordaens, des paysages charmants d'Antoine Waterloo, de Jacques Ruysdael, d'Everdingen et de Zeeman. Les échantillons de l'école allemande ne sont pas nombreux, mais ils sont du plus beau choix; un grand dessin représentant des sorcières nues est attribué à Hans Baldung Grün et cinq admirables dessins d'Albert Durer confirment l'admiration et les réserves qu'inspire en général le génie de ce maître; enfin dans l'école italienne nous trouvons les plus grands noms et, ce qui est le plus intéressant, des œuvres dignes à tous égards de la réputation des maîtres qui les ont faites : une *Figure de Saint agenouillé,* croquis à la plume de Raphaël, quatre dessins de Luca Signorelli, deux sanguines d'Andrea del Sarto, puis de très-bons spécimens du talent de Polydore de Caravage, de Nicolo dell' Abbate, de Perino del Vaga, de Jean d'Udine, de Vasari, de Bibiena et de Salvator Rosa; l'école bolonaise occupe à elle seule un portefeuille et les dessins des Carrache, du Guide, du Guerchin et d'Ottavio Leoni que l'on y remarque sont de la plus belle qualité et d'une authenticité incontestable.

Ces œuvres diversement importantes que nous retrouvons intactes alors que, à cause de leur nature particulièrement fragile, nous craignions qu'elles ne fussent à jamais perdues, ne peuvent toutefois nous consoler de la destruction d'une superbe *Tête de Faune* dessinée à la plume par Michel-Ange et rappelant les traits du maître lui-même, de trois très-beaux dessins de Jules Romain, les *Batailles de Scipion,* d'une étude de figure nue attribuée à Raphaël, d'un autre croquis à la pierre d'Italie exécuté par Michel-Ange pour une composition qui nous est inconnue, d'un charmant petit dessin à l'encre par Lucas de Leyde représentant plusieurs hommes appuyés sur une balustrade et de bien d'autres dessins précieux que M. Gatteaux aimait à avoir sans cesse sous les yeux, et que, pour cette raison, il avait placés, dans des passe-partout, sur les murs de son cabinet d'étude.

Sur ces mêmes murailles étaient exposées un grand nombre d'estampes gravées par les maîtres les plus célèbres. Les planches de Pollaiuolo, de Marc-Antoine, de Bonasone, d'Albert Durer, de Lucas de



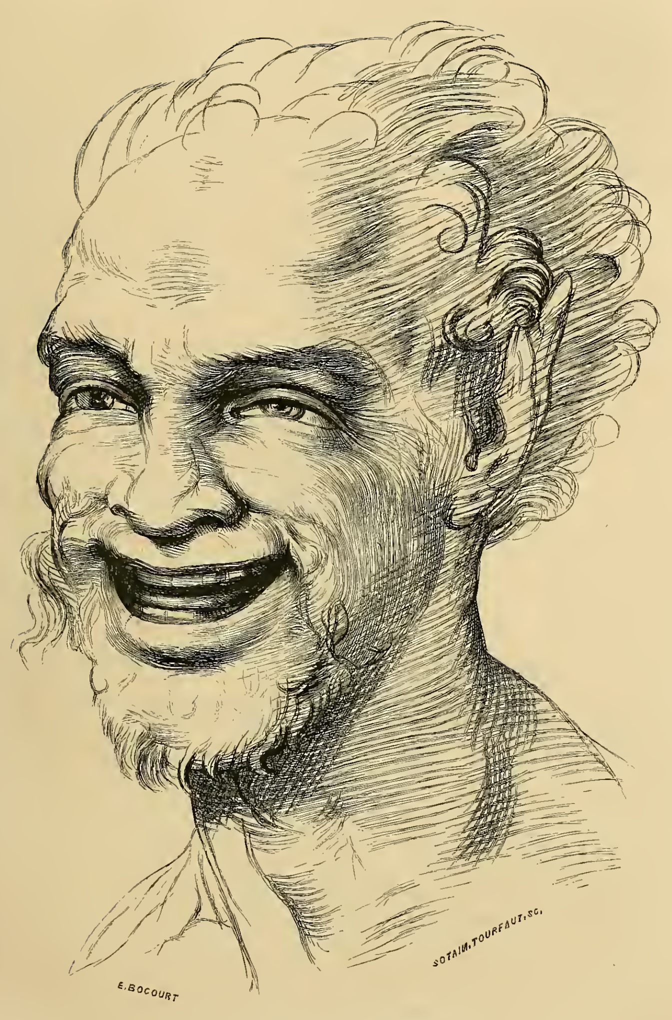
DESSIN D'ALBERT DURER.

(Collection de M. Gatteaux.)

Leyde, d'Aldegrever, de Nanteuil, de G. Edelinck et de Jean Pesne se partageaient, avec les dessins, les parois de ce cabinet, et témoignaient hautement que la gravure recevait du maître de la maison un aussi bon accueil que toutes les autres branches de l'art. Outre les exemplaires complets des grands recueils à figures, tels que la *Description de l'Égypte*, la *Galerie de Dresde*, les *Antiquités d'Athènes* de Stuart, les publications de Boisserée, de rares exemplaires coloriés des *Bains de Titus*, de la *Villa pia*, des *Loges* du Vatican, de la *Galerie Farnèse*, les Cartons d'Haptoncourt, les *Antiquités* de Pietro Santo Bartoli, également coloriés, tous les ouvrages publiés en France et à l'étranger sur les fac-simile de dessins, l'*Alhambra* d'Owen Jones, les planches mises au jour en Angleterre par l'*Arundel Society*, l'*Architecture française* de Blondel, et tant d'autres que l'on ne rencontre pas ordinairement dans les bibliothèques particulières à cause de leur prix élevé et de la place qu'ils occupent, figuraient dans la bibliothèque de M. Gatteaux. M. Gatteaux possédait encore : l'œuvre de Marc-Antoine renfermé dans trois portefeuilles entièrement détruits, à l'exception de deux estampes, la *Cène* et *Saint Paul prêchant à Athènes*; l'œuvre de Poussin en six gros volumes, dont il ne reste rien; l'œuvre de Jean Morin, plus complet que tous les œuvres connus du maître avec un portrait de l'abbé de Saint-Cyran que nous n'avons jamais vu ailleurs; les œuvres entiers d'Albert Durer, d'Etienne Delaune, d'Aldegrever, de Théodore de Bry, de Virgile Solis, de Beham, d'Abraham Bosse, enfin un grand nombre de livres sur l'histoire des arts proprement dite, parmi lesquels le *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci, copie manuscrite d'une écriture ancienne, ornée de dessins originaux de Nicolas Poussin. Avec ce précieux monument historique, plusieurs beaux livres ornés de gravures sur bois, tels que les *Heures de la Vierge* par Geoffroy Tory et la *Vie de Maximilien* par Hans Burgmair, disparaissaient en même temps que des manuscrits chinois et persans ornés de nombreuses miniatures.

En somme, de cette collection d'estampes, une des plus considérables que jamais particulier ait réunies, et de cette bibliothèque unique, il subsiste à peine une trentaine de portefeuilles et deux ou trois cents volumes reliés, parmi lesquels nous sommes heureux de pouvoir citer le recueil des estampes gravées par les maîtres de l'école de Fontainebleau, les œuvres de Callot, de Silvestre, de Stefano della Bella, des Coypel, de de Troy, d'Antoine Watteau et de quelques autres artistes.

Il nous reste à parler d'une des pertes les plus regrettables, et c'est par elle que nous voulons terminer cette douloureuse notice. M. Gat-



TÊTE DE FAUNE, PAR MICHEL-ANGE.

(Collection de M. Gatteaux.)

teaux était l'ami intime d'Ingres, le confident de ses pensées, l'admirateur le plus sincère de son génie, le dépositaire d'un grand nombre de ses ouvrages. A une époque où le chef de l'école française ne trouvait pas d'atelier à sa convenance, M. Gatteaux mit à sa disposition celui qu'il possédait à l'étage supérieur de sa maison, et c'est là que fut exécutée l'*Apothéose de Napoléon Ier*, plafond qui a été détruit à l'Hôtel de ville, le lendemain du jour où les collections de M. Gatteaux étaient elles-



SAINTE HÉLÈNE.

(Carton pour la chapelle Saint-Ferdinand.)

mêmes anéanties. Deux tableaux d'Ingres ont été dévorés par l'incendie de la rue de Lille, son second prix, dont nous avons déjà parlé plus haut, et une charmante esquisse peinte, un *Enfant endormi*, étude destinée à une sainte Famille qui n'a pas été exécutée par le maître, et dont la composition transformée est devenue celle de la *Vierge à l'hostie*; quant à une copie réduite de *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre*, copie faite par M. Paul Flandrin pour servir de modèle à la gravure de Pradier et entièrement retouchée par Ingres qui y avait ajouté deux figures, elle est sauvée et restera dans la nouvelle galerie de M. Gatteaux comme le seul spécimen peint de l'œuvre du grand maître.

Ce qui est perdu à tout jamais et ce qui n'a nulle part son équivalent, ce sont les cent études dessinées par Ingres pour *Romulus vainqueur d'Acron*, pour *Virgile lisant l'Énéide*, pour les *Vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand*, pour *l'Age d'or* et pour le *Portrait du duc d'Orléans*. Ces inestimables feuilles, qui attestaient si hautement le génie d'Ingres, qui montraient au grand jour les impressions qu'il ressentait devant la nature alors qu'il l'interrogeait directement, n'existent plus aujourd'hui.



SAINT RAPHAEL.

(Carton pour la chapelle Saint-Ferdinand.)

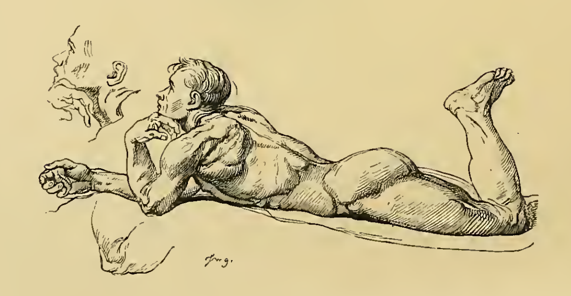
De tous ces dessins à la mine de plomb ou à la pierre d'Italie qui, lors de l'exposition des œuvres d'Ingres à l'école des Beaux-Arts, firent l'admiration de tous les artistes, il n'en reste plus qu'un seul, celui qui est reproduit en tête de cet article. Avec eux et en même temps ont péri les admirables portraits de M. Gatteaux père et de madame Gatteaux mère, dont M. Dien a gravé des fac-simile fidèles, deux portraits de M. Gatteaux fils, un charmant portrait de Cortot jeune, et deux petites mines de plomb exécutées à Florence d'après deux nobles Anglaises, lady Élisabeth-Anne

Russel[1] et une inconnue. Le même jour disparaissait encore un petit livre que M. Gatteaux avait eu l'heureuse pensée de faire graver en fac-simile l'année dernière par M. W. Haussoullier, *la Semaine,* suite de sept petites figures, une pour chaque jour de la semaine, qu'Ingres avait dessinées avec amour et offertes à sa femme lors de son mariage en 1813.

Quelles consolations apporter à un homme devant un tel désastre? Quelles paroles peuvent atténuer sa douleur à la vue de la destruction presque complète de ce qui faisait le charme de sa vie et l'occupation de tous ses instants? La seule consolation qui puisse lui être efficacement offerte, c'est l'assurance de la gratitude et de la respectueuse sympathie de tous; c'est le témoignage de la part que chacun prend à ce malheur privé qui, à cause de l'empressement que mettait M. Gatteaux à faire jouir tout le monde des trésors rassemblés par lui, à cause aussi de la destination qu'il leur avait donnée, acquiert les proportions d'un deuil national et d'une calamité publique.

1. Ce portrait a déjà été reproduit deux fois; une fois en buste par un graveur anonyme; une autre fois la figure est plus complète : lady Russel est vue à mi-jambes, un bras appuyé sur le haut d'un piano, un doigt posé sur l'une des touches du clavier; sur le pupitre du piano est placé un morceau de musique avec cette inscription : *Aria pensa alla patria.* On lit au bas de cette lithographie rarissime : *Ingres del. Rome 1814. E. R. 1818. Élisabeth Anne Rawdon, since maried to the lord George William Russel.* Les initiales *E. R.* placées au bas de cette estampe donnent à penser qu'elle est l'œuvre même de la personne représentée.

GEORGES DUPLESSIS.





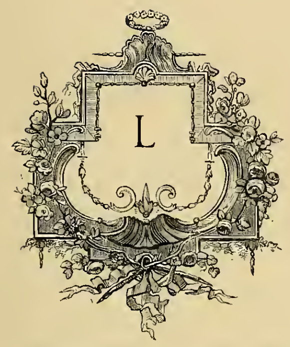
INGRES DELIN — A DURAND SCULP

ELISABETH ANNE RUSSEL

Collection de M. Gatteaux

Gazette des Beaux-Arts — Imp A. Salmon _ Paris

DANIEL SEGHERS



L'ordre des Jésuites, qui a offert à l'admiration du monde tant de mauvais poëtes, ne s'est affilié qu'un seul artiste, un peintre de fleurs, mais c'était un grand peintre. Son esprit indépendant trouva des sources nouvelles de grâce et de poésie dans l'étroit domaine où se délectait son imagination. Si les fleurs sont un rêve charmant de la nature, il ajouta son rêve à ces élégants caprices. Son style original, que nous étudierons plus loin, témoigne de réflexions assidues, manifeste une ingéniosité piquante. Mais il faut conter d'abord sa vie tranquille et douce, en harmonie avec le genre de ses travaux.

Né à Anvers, il fut baptisé dans la cathédrale le 6 décembre 1590. Son père lui enseigna les éléments de la peinture (il se nommait Pierre) et le mit ensuite chez Brueghel de Velours. Il fut inscrit comme élève de ce maître délicat en 1611 et, chose rare, devint la même année membre de la ghilde. L'ardent travail de propagande religieuse, qui se faisait dans les Pays-Bas sous les Archiducs, l'enveloppa comme un filet, lui inspira le désir de quitter le monde : le 10 décembre 1614, les jésuites de Malines l'admirent parmi leurs novices. Quand il eut prononcé des vœux éternels, ses chefs l'employèrent à décorer les monuments de l'ordre. Dans l'église des révérends pères, à Bruxelles, il peignit au-dessus des confessionnaux une série de paysages où se trouvaient figurées plusieurs scènes de leurs missions japonaises. Il obtint ensuite la permission de visiter Rome, pour y perfectionner son talent ou y satisfaire sa curiosité. Le Louvre possède un témoignage éclatant de son séjour en Italie et des relations qu'il y noua : c'est le *Triomphe de l'Amour,* par

Dominiquin. Le jeune dieu, assis sur un char, tient son arc de la main droite et guide de l'autre deux colombes attelées. Autour de ce sujet profane et peu en harmonie avec les chastes sentiments qu'exige la tonsure Daniel Seghers a tracé deux guirlandes de fleurs, si brillantes, si pures et si fraîches, qu'elles semblent peintes depuis quelques jours. La toile ornait primitivement, à Rome, le palais Ludovisi.

Après son retour en Flandre, le moine laborieux sut allier ses fonctions cléricales et ses goûts d'artiste. Son ordre le soutenait par esprit de corps et employait ses tableaux pour séduire les grands du monde, en offrait même à des princes schismatiques, dont il voulait capter les bonnes grâces. Il les maintenait d'ailleurs à si haut prix, que les grands seigneurs et les têtes couronnées pouvaient seuls les acquérir [1]. Le vaillant stathouder Frédéric-Henri ayant témoigné le désir de recevoir un de ces joyaux, ils lui expédièrent un vase plein de fleurs, parmi lesquelles se jouaient toutes sortes d'insectes et de petits animaux. Ils voulaient ainsi engager le redoutable capitaine à épargner leurs possessions, dans la guerre acharnée qu'il faisait au gouvernement espagnol sur le territoire des provinces belges. Il prescrivit, en effet, de ménager le domaine appelé *Rivière*, que les jésuites possédaient à Deurne, sous les murs d'Anvers. Pour témoigner personnellement à l'artiste sa gratitude, il lui envoya un chapelet, une croix, une palette et douze pinceaux en or. Les révérends pères étaient trop galants et comprenaient trop bien leurs intérêts pour oublier la princesse d'Orange. Ils lui offrirent un autre vase, où brillaient toutes les fleurs de nos latitudes, auxquelles se mêlaient, comme un emblème, des branches d'oranger portant des fleurs et des fruits verts. La grande dame remercia l'auteur en lui faisant cadeau d'un appui-main en or, émaillé dans toute sa longueur et surmonté d'une tête de mort. On garda ces objets précieux dans la maison professe jusqu'en 1718, époque où la congrégation les vendit pour réparer l'église, que la foudre avait incendiée le 18 juillet. L'ordre est si pauvre!

En 1638, Frédéric-Guillaume, marquis de Brandebourg, ayant épousé à La Haye la sœur du stathouder, eut occasion de voir les frais tableaux peints par Daniel. Il insinua qu'un présent de même nature lui siérait fort et le disposerait à bien traiter les révérends pères établis dans son duché de Clèves. Il n'en fallait pas davantage pour toucher le cœur des Jésuites. Avant la fin de l'année, le marquis reçut un grand tableau, où la Vierge mère trônait au milieu d'une guirlande de fleurs. C'est proba-

1. Campo Weyerman, tome Ier, pages 313 et 314.

blement celui que possède encore le musée de Berlin. On y voit Marie dans une niche, peinte en grisaille, portant son fils et accompagnée du petit saint Jean. Les reines de nos jardins, la tulipe, la rose, la jacinthe, l'iris, la jonquille, forment la couronne printanière qui l'entoure; on lit sur la toile deux signatures : *Daniel Seghers soc^{tis} Jesu. — E. Quillinus* [1].

Frédéric-Guillaume ne voulut pas se laisser vaincre en générosité; il écrivit à l'auteur du tableau que nul don n'aurait pu lui être aussi agréable, et, pour lui témoigner sa reconnaissance, il lui fit remettre deux doigts de saint Laurent, diacre et martyr, conservés jusque-là dans une église fondée par un aïeul de l'électeur; ils étaient enchâssés dans une boîte de vermeil, constellée de pierres précieuses. Les moines de saint Ignace et le prince luthérien faisaient assaut de courtoisie. L'ancienne chapelle de la maison professe garde encore cette relique offerte par un mécréant.

Daniel Seghers, montrant pour les infidèles tant d'aménité, ne pouvait être moins gracieux pour les princes orthodoxes. Aussi, quand l'archiduc Léopold-Guillaume eut fait, en 1648, son entrée solennelle à Anvers et honora le peintre d'une visite, Daniel, qu'il entretenait familièrement, avec l'urbanité d'un dieu parlant à un homme, lui offrit-il un grand tableau sur cuivre, haut d'environ cinq pieds, où se trouvait peint, dans un arc-en-ciel de fleurs, *saint Léopold invoquant la mère de Jésus*. Le gouverneur, charmé d'un aussi beau travail, lui en demanda une répétition pour son frère, l'empereur Ferdinand III.

Adrien van Utrecht, peintre de nature morte, avait une physionomie impérieuse, une tournure militaire, qui formaient une étrange opposition avec ses goûts placides et ses innocents motifs; un contraste non moins violent régnait entre les bucoliques productions de Daniel Seghers et les traits de son visage. Il semble qu'un peintre de fleurs devrait avoir quelque chose de riant, de gracieux, d'avenant et d'épanoui, comme les œuvres charmantes de la nature que son pinceau retrace. On ne pourrait imaginer un type plus ingrat, plus sec, moins attrayant que celui de Daniel Seghers. Ses yeux à fleur de tête, son gros nez, ses pommettes saillantes, la roideur de sa barbe et de ses moustaches, son inflexible attitude, forment un ensemble déplaisant. Il y a tout lieu de croire qu'il avait une imagination pastorale et des mœurs très-douces; mais rien dans sa personne ne correspondait aux goûts poétiques, aux suaves données qui occupaient son esprit et sa main. Avait-il conscience de sa lai-

1. La signature complète de ce tableau fixe la manière dont on doit écrire le nom du peintre de fleurs. L'autre toile de Berlin porte les initiales : D. S.

deur? Est-ce pour ce motif qu'il ne voulut poser devant personne? Il fallut que Jean Lievens [1] peignît à la dérobée son image, qui fut reproduite sur le cuivre par Jean Meissens. Il montrait d'ailleurs dans toutes ses actions une humilité vraiment chrétienne, la plus rare de toutes les vertus. Pour remplir les devoirs que lui imposait sa robe, il quittait modestement sa palette. Le jardin de l'établissement était pour lui une source de joies pures et innocentes; il y cultivait lui-même les fleurs dont il voulait parer ses toiles. Ce maître habile, cet homme estimable, vécut près de soixante et onze ans, puisqu'il mourut le 2 novembre 1661 dans la maison professe où d'aimables travaux, où un don poétique, avaient enchanté sa vie.

Daniel Seghers trouva une manière de peindre tout à fait originale, qui ne rappelle en aucune façon les maîtres analogues, David de Heem, Abraham Mignon, Van Huysum, Rachel Ruysch, qui ne rappelle même pas Jean Brueghel, son chef d'atelier. Il la devait à des études personnelles, à des réflexions délicates et ingénieuses. Le modeste solitaire ne cherchait pas constamment le fini, la précision, la couleur intense, qu'obtenaient tous ces artistes; les ressources du clair-obscur lui servaient peu : ses ombres pâles ne donnent qu'une minime profondeur au centre des corolles, ne détachent et ne distancent que faiblement les pétales. Il ne compte pas sur les demi-teintes, sur le jeu de la lumière et des ténèbres pour produire l'harmonie. Ses contours sont souvent indiqués d'une main légère. La tonalité de sa peinture n'est donc pas très-forte. Au lieu de laisser aux nuances vives tout leur éclat, ou même de l'exagérer pour accroître l'effet, il le modère et l'atténue, rapprochant ainsi les tons l'un de l'autre. Pendant que ses compétiteurs obtiennent l'harmonie par un obscurcissement général, ou par des fulgurations de pinceau, il l'obtient par une gamme délicate dans les teintes claires. Ce qui distingue son exécution, c'est la fraîcheur, la vérité, la nuance agréable et la splendeur lumineuse de son coloris. Ses guirlandes de fleurs ont une vivacité d'aspect qui les signale entre toutes, un charme printanier, une magnificence originale. Daniel était si habile, qu'il les peignait sur un fond noir, sans que la violence du contraste produisît la moindre dureté : bien peu de personnes même remarquent la nuit où se profilent ces couronnes étincelantes, l'obscure atmosphère où brillent ces gracieuses voies

1. Jean Lievens, né à Leyde, le 24 octobre 1607, après avoir fait en Angleterre un séjour de trois ans, vint habiter Anvers, où il épousa la fille du célèbre sculpteur Michel Colyns et se fit recevoir franc maître en 1634-1635. Il résida longtemps sur les bords de l'Escaut et mourut en 1663. Les archives de la corporation des peintres, à La Haye, le mentionnent parmi les artistes de la ville en 1661.

lactées. Rien de plus beau sans doute que la guirlande fleurie tracée par Jean Brueghel autour d'une Vierge de Rubens [1], rien de plus beau que la perfection de détails obtenue par Van Huysum ; mais c'est autre chose et ce n'est pas préférable.

Quelles substances Daniel employait-il pour illuminer ses toiles? Je l'ignore, mais je suppose qu'il connaissait la méthode des Van Eyck, délayait ses couleurs dans cette laque mystérieuse, dans ce vernis inconnu, qui servait à la fois comme dissolvant et comme enduit. Ses œuvres les plus récentes ont deux cent dix ans, les plus vieilles deux cent cinquante. Regardez-les; ne semblent-elles pas faites d'hier? Le temps a-t-il assombri une seule feuille? Deux siècles de durée ont-ils affaibli une seule nuance? Qu'un artiste essaye de copier ces grappes de fleurs, ces traînées somptueuses de pétales, qu'il lutte contre le pinceau du vieux maître, c'est tout au plus s'il égalera la fraîcheur que ces corolles antiques ont gardée depuis le règne de Louis XIII. Les ardents rayons de l'été, les brumes de l'automne, l'âpre froidure, la crasse, la fumée, la poussière, n'ont eu aucune prise sur ces inaltérables merveilles. Le pouvoir qui change tout, qui détruit tout, n'a pu ni les atteindre, ni les modifier. Qu'on les place à côté des plus grands chefs-d'œuvre portant les plus grands noms, et ces chefs-d'œuvre seront éclipsés par les vives couleurs, par le lumineux éclat des guirlandes fleuries que tressait le pinceau de l'habile Anversois. C'est un système complet, qui ne ressemble à aucun autre et que personne n'a étudié. Là encore triomphe la magie de la palette flamande, là encore brillent dans toute leur force les dons exceptionnels qui prédisposent la race néerlandaise aux victoires du pinceau.

On peut vérifier toutes ces observations sur la magnifique toile de Seghers que possède le Louvre : il n'en a pas fait de plus belle, quoiqu'elle date de sa jeunesse, et montre que Dominiquin avait apprécié son mérite, le jugeait digne d'unir son nom inconnu au nom d'un maître déjà glorieux. Dans le centre du tableau, l'Amour, assis sur un char, tient, comme nous l'avons dit, son arc de la main droite et guide avec l'autre deux colombes attelées. Au-dessus de lui planent deux bambins mythologiques, pourvus d'ailes comme lui-même, qui cueillent des fleurs à une guirlande, pour lui en faire hommage. Une seconde couronne de fleurs encadre la première : c'est là que le peintre a déployé

1. Musée du Louvre, n° 429; travail d'une délicatesse et d'une richesse prodigieuses. Ce qu'il a fallu de temps et de patience pour peindre ces fleurs sans nombre, avec tous leurs détails, est effrayant; des singes et des perroquets sont mêlés d'une manière ingénieuse aux feuilles et aux corolles.

toute son adresse, combiné avec un goût parfait et un charme extrême les filles les plus coquettes du printemps, la rose blanche, la rose pâle, la tulipe, la jonquille, la pivoine, le narcisse, la jacinthe, la viorne aux blancs corymbes nommées vulgairement boules-de-neige, le pavot, l'iris, les cheveux de Vénus, mêlés aux fleurs et aux feuilles d'oranger. Libellules et papillons, mouches et coléoptères voltigent parmi les corolles. On chercherait en vain une image plus gaie, plus brillante et plus fraîche : c'est comme un songe du mois de mai. La ceinture magique se détache sur un fond noir, sans la moindre sécheresse ; la lumière et les ténèbres semblent avoir fait un pacte et se servent mutuellement, au lieu de se nuire. Les bouts de feuillages et les fleurs légères qui s'égarent, comme de folles mèches, dans les premières ombres, ménagent la transition.

Le musée d'Anvers renferme deux productions importantes de Daniel Seghers. Au centre de l'une, Cornille Schut a peint le buste de Loyola dans une niche entourée d'architecture. Saint Ignace a une figure sympathique et douce qu'on ne supposerait point à ce visionnaire. Des anges très-bien faits planent au-dessus du monument et portent dans leurs mains une ample couronne de fleurs. Une autre guirlande fleurie environne cette image centrale et forme cinq médaillons. La toile est énorme pour un sujet pareil [1] ; aussi le maître a-t-il donné aux corolles des dimensions plus grandes que nature ; elles sont, par une autre conséquence, peintes avec une largeur inaccoutumée. Sans leur éclat et leur fraîcheur, ces pétales géants auraient peut-être l'air d'une simple décoration ; mais l'habile méthode de l'auteur a prévenu cet accident.

Le second tableau nous montre la Vierge, peinte aussi par Cornille Schut, environnée d'un cercle de fleurs. Un trait spécial distingue cette auréole printanière. Les splendeurs végétales qui la composent ont un relief insolite : les feuilles sont vigourement détachées l'une de l'autre et un puissant clair-obscur les entoure. Seghers, dans ce tableau, a donc modifié sa manière habituelle, mais sans perdre aucun de ses avantages : ses colorations, toujours lumineuses, ont gardé leur étonnante et séduisante fraîcheur. Il pourrait bien se faire que cette œuvre exceptionnelle fût préférée à toutes les autres par quelques personnes.

La séduction serait plus grande encore pour les amateurs, s'ils voyaient un tableau que possède, à Paris, M. Scott de Martinville [2]. C'est une guirlande de fleurs aussi, entourant une Vierge peinte par

1. Elle a 2 mètres 98 c. de haut, sur 1 mètre 89 c. de large.

2. Rue du Four-Saint-Germain, nº 32.

Diepenbeck ; son fils, debout, appuie ses pieds sur les genoux maternels. Toutes les parties de ce chef-d'œuvre excitent la plus vive admiration. La couronne splendide est agencée avec un art infini. Les fleurs dominantes, au lieu de former une sorte de trame continue, un bandeau régulier, qui maintienne la gamme de la peinture au même ton, laissent des espaces entre leurs corolles. Ces intervalles sont occupés par un second rang de fleurs, à demi plongées dans l'ombre et subissant les effets de la perspective. Des lacunes ménagées entre elles, comme dans le premier ruban , laissent apercevoir un troisième cordon de pétales et de vertes feuilles, plus sombre encore et plus amorti par la distance. On devine l'effet que produisent ces trois guirlandes échelonnées, où serpentent de minces rameaux, où les tons se dégradent avec la plus parfaite délicatesse. L'auteur semble avoir saccagé le parterre d'un château royal pour en composer ce triple banc de frais calices : on y voit s'épanouir la rose blanche, la rose pourpre, le lis blanc, le lis martagnon, la viorne, le muguet, la jacinthe, la renoncule, des œillets de diverses couleurs, la pivoine, l'iris jaune, l'iris violet, le cyclamen, la fleur d'oranger, l'ancolie, le jasmin blanc, le jasmin couleur d'or, la pensée, le coquelicot, le myosotis, la tulipe et autres charmantes inventions de la nature, qui forment un merveilleux spectacle. Des papillons, des sauterelles, des guêpes, des bêtes à bon Dieu ou coccinelles rôdent parmi ces suaves magnificences. La touche a une hardiesse et une franchise qui étonnent : beaucoup de détails semblent avoir été faits d'un seul coup de pinceau. L'exécution pourtant est d'un fini extraordinaire, d'une précision en quelque sorte mathématique. On ne saurait imaginer une plus délicate perspective, des finesses de couleur plus ravissantes, une plus ingénieuse dégradation de tons. Il y a là des effets de pénombre admirables, des demi-teintes ravissantes, un charme imprévu et inespéré. Le fond est noir, ou presque noir, comme sur les autres toiles de Seghers ; mais le peintre a su tirer de l'arrière-plan ténébreux le parti le plus habile.

Pour compléter cet heureux ensemble et prévenir toute critique, le médaillon de Diepenbeck s'harmonise de la manière la plus parfaite avec la guirlande : jamais des fleurs et des personnages n'ont été mieux assortis. La coloration a la même vigueur, la même finesse, le même aspect d'émail ou d'agate. La robe de velours cramoisi que porte la Vierge semble une fleur mêlée à d'autres fleurs. Les chairs et les draperies blanches fraternisent avec les roses pourpres et avec les roses incolores. Diepenbeck a dû tremper son pinceau dans la substance inconnue dont Seghers faisait usage. Le tableau, en somme, a une phy-

sionomie originale qui le distingue de toutes les œuvres analogues [1].

Une autre toile excellente orne la collection de M. Le Brun-Dalbanne, amateur expérimenté, qui habite la ville de Troyes, en Champagne. Elle a cette cause spéciale d'intérêt que les fleurs y sont disposées d'une manière exceptionnelle et ne forment pas une guirlande. Sur une table de marbre, cachée aux deux tiers sous un tapis de velours verdâtre, s'arrondit une corbeille, où sont groupées une rose blanche et deux roses à cent feuilles, qu'entourent des corolles variées, l'anémone, le lis, la tulipe, la renoncule, l'œillet, l'iris, le crocus, le liseron et autres parures des jardins. Au pied de la corbeille, du côté gauche, deux tulipes tombées se coordonnent, par une savante dégradation de nuances, aux tulipes demeurées en place. Devant la corbeille, à droite, cinq abricots reçoivent la lumière et sont précédés par un plat d'argent, où s'étale une moitié d'abricot, où rougissent quatre cerises. Puis, une carafe au col évasé, renfermant un délicieux bouquet, rose à cent feuilles, œillet panaché, trois tulipes et trois iris, occupe la partie droite du tableau, dominant deux branches de cerisier, garnies de feuilles et de fruits, négligemment couchées sur la table. Un paon du jour, un papillon jaune des prairies, voltigent au-dessus de la corbeille. On admire à la fois dans cette belle page la franchise de la touche, le prodigieux éclat des fleurs, la savante distribution de la lumière et des ombres. Les tableaux des maîtres les plus renommés soutiendraient avec peine le voisinage d'un pareil chef-d'œuvre.

Malgré le talent de Daniel Seghers, il arrive parfois que sa touche large et ses moelleux contours manquent de fermeté, que ses toiles prennent un air décoratif, soit qu'il fût mal disposé quand il y travaillait, soit qu'il épargnât le temps. La belle couronne du musée de Bruxelles, par sa facture un peu trop légère, produit cet effet [2]. On y retrouve les mérites de l'auteur, la gaieté de sa palette, ses tons clairs et splendides, mais on n'est point tenté de prendre ces fleurs artificielles pour des fleurs véritables.

Daniel Seghers, ne traitant pas la figure, entretenait de continuelles relations avec les maîtres de l'époque, Rubens, Cornille Schut, Érasme Quellin le vieux, Diepenbeck, et leurs pinceaux fraternels peignaient les médaillons qu'il plaçait presque toujours au milieu de ses toiles. Pierre-Paul faisait le plus grand cas de ses productions; une œuvre de Seghers décorait son hôtel. Mais là se bornaient les rapports du cénobite avec le

1. Hauteur, 90 centimètres; largeur, 72.

2. Signée : *D. Seghers soc. Jesu.*

monde : il travaillait dans un atelier désert, n'instruisait et n'encourageait personne. Il fallait, pour devenir son élève, obtenir l'autorisation des supérieurs de la maison professe, qui la refusait toujours. Un seul novice eut la chance de faire lever l'interdit, mais c'était un jeune noble, Philippe van Thielen, seigneur de Couwenberg, dont le fameux Théodore Rombouts avait épousé la sœur et avait été le premier maître. Daniel lui donna des leçons qui produisirent un médiocre effet, comme le prouvent deux toiles du musée d'Anvers; la méthode du révérend père y est appliquée, sans le moindre doute, mais le talent, mais la grâce, le charme et l'éclat manquent à ce pâle reflet d'un brillant modèle. La figure de l'auteur, au surplus, quoique régulière de traits, n'offre aucun signe d'inspiration[1] : l'œil morne semble n'avoir jamais lancé un éclair, la pesanteur de l'expression trahit la lourdeur de l'intelligence ; la vulgaire mollesse de l'attitude dénote elle-même l'apathie. Le beau costume du personnage ne relève pas sa mine.

Si le père Seghers n'a formé qu'un élève, il a fait école par ses imitateurs. Nous n'en citerons que deux, Jean van Kessel et Verendael.

Jean van Kessel semblait prédestiné par ses relations de famille à promener dans les parterres sa douce imagination, à cueillir sur les plates-bandes les motifs de ses délicates peintures. Son père, Jérôme van Kessel, tenait la palette ; sa mère, Paschasie Brueghel, était fille de Jean Brueghel l'ancien et de sa première femme, Isabelle de Jode. Le futur coloriste vit le jour à Anvers et reçut le baptême dans l'église Saint-Georges, le 5 avril 1626 ; son parrain et sa marraine semblaient le vouer aux luttes, aux travaux et aux succès de l'art, en même temps qu'aux principes de la foi romaine, car l'un était son oncle, Brueghel de Velours le jeune, et l'autre, Suzanne de Jode, appartenait à une célèbre famille de graveurs. Il n'avait que huit ans lorsqu'il fut mis comme élève chez Simon de Vos, en 1634-1635. Aux leçons que lui donnait ce maître expérimenté, Brueghel de Velours le fils joignait les siennes, comme il le disait lui-même dans un manuscrit que possédait autrefois Jacques van der Sanden. Le précoce élève obtint la maîtrise en 1644-1645, à l'âge de dix-huit ans. Comme s'il devait toujours brusquer le temps, il épousa dans la cathédrale, le 11 juin 1646, Marie van Absthoven, ayant pour témoins David Teniers le jeune et Ferdinand van Absthoven, son disciple et imitateur, que les biographes déclarent venu au monde l'année suivante, époque où il tenait sur les fonts baptismaux le premier fils de Van Kessel et lui donnait son prénom. C'est une erreur

1. Le portrait, peint par Quellin père, a été gravé par Richard Colin.

d'une taille majestueuse, comme on voit. Trois autres fils et une fille portèrent à cinq le nombre des enfants qui durent la vie au jeune couple.

La physionomie de Van Kessel était lourde et peu avenante, comme celle de Philippe van Thielen. Un grand menton, une vilaine bouche, des yeux froids et petits, de roides linéaments n'éveillent pas l'intérêt et ne font pas de promesses : le front seul, ce parvis de l'intelligence, a une ampleur et une pureté qui éveillent l'espoir, qui donnent confiance[1].

Jean van Kessel n'était pas seulement très-habile à peindre les fleurs, il reproduisait avec la même adresse et la même fidélité les êtres doués de mouvement. Un de ses contemporains en témoigne son enthousiasme. « Les bêtes particulièrement, les animaux sans plumes, ou les oiseaux petits et grands qui se promènent dans les nues, les monstres marins qui glissent dans les flots, les reptiles sans pieds qui labourent les sables, les monstres difformes et les créatures bizarres, Van Kessel les a peints comme s'ils étaient vivants, et l'on ne remarque pas son habileté le moins du monde, tant ils ont l'air naturel[2]. » Le musée de Vienne possède deux tableaux de ce genre : l'un figure une salle où une compagnie de singes s'amusent à jouer aux cartes et à fumer du tabac ; l'autre, une boutique de barbier, où des singes peignent et rasent des chats.

Le même chroniqueur manifeste son admiration pour quatre grands tableaux, où le maître avait représenté en perspective l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. On voyait les États divers de chaque continent, et des figures indiquaient en outre quelle religion les habitants professaient ; les fruits, les animaux indigènes complétaient ce grand travail, qui rapporta près de quatre mille florins à l'auteur.

Van Kessel était capitaine de la garde bourgeoise. Il mourut à Anvers entre le 16 novembre 1678 et le 18 octobre 1679, comme le prouvent les archives de Saint-Luc, où se trouve constaté le payement de sa taxe funèbre.

Les leçons que lui avait données Jean Brueghel de Velours ont laissé des traces dans sa manière : tantôt il se rapproche de ce grand peintre et tantôt il incline vers Daniel Seghers. Le tableau de sa main que possède le Louvre a été longtemps attribué au révérend père : c'est assez dire que les fleurs ont une grande analogie avec les siennes. Le tableau du musée d'Anvers, qui figure un *Concert d'oiseaux*, montre comment son pinceau retraçait les bêtes emplumées. Toutes sortes de volatiles sont réunis sur quelques branches d'arbres : un hibou sert de

1. Le portrait de Jean van Kessel, peint par Quellin le vieux, a été gravé par Alexandre Voet le jeune.

2. *Le Cabinet d'or*.

chef d'orchestre et tient le papier à musique. Dans le paysage, qui occupe le bas du tableau, un homme conduit un cheval. Ce n'est pas une merveille que cette toile bizarre, et elle inspire une approbation très-calme.

Nicolas van Verendael, l'autre imitateur de Daniel Seghers, était né en 1656 dans cette ville d'Anvers qui a produit tant de grands hommes. On ne connaît pas le nom de son maître : il doit se trouver inscrit sur les registres de Saint-Luc, mais la publication des *Liggeren* n'a point dépassé encore l'année 1646. Il étudiait scrupuleusement la nature et peignait d'après le modèle toutes les fleurs qui ornaient ses tableaux, toutes les pièces de gibier qu'il y groupait. Il fut dans son genre spécial le dernier grand peintre de la vieille école flamande. « Ses œuvres précieuses, dit François Mols, ne sont pas beaucoup moins estimées que celles d'Abraham Mignon ; quelques-unes de ses toiles surprennent et charment à la fois, comme celles de Van Huysum et de Rachel Ruysch[1]. » Cet admirateur de Daniel Seghers n'a donc suivi ses traces que d'une manière fort indépendante et a pris bien des fois un autre chemin.

C'était un homme simple, au dos voûté, à l'air naïf. Il avait épousé une jolie Anversoise, aussi méchante que belle, qui le dominait et le trompait. L'artiste préoccupé ne s'en doutait pas. Il aurait pu vivre dans l'aisance, car on lui payait suffisamment ses tableaux, mais sa lenteur le condamnait à la pauvreté. Il avait toujours peur de ne pas assez bien faire, de ne pas copier assez fidèlement la nature. Ferdinand van Kessel, le peintre dont nous avons plus haut raconté la naissance, l'étant venu voir un jour, le trouva occupé à minutieusement reproduire un œillet panaché : il causait depuis quelques minutes avec lui, lorsque sa femme, grimpant les escaliers, arriva tout émue et cria au visiteur : « Pourriez-vous croire, monsieur Van Kessel, que Verendael se morfond depuis quatre jours sur ce maudit œillet ? J'ai envie de prendre la toile et de la jeter par la fenêtre. »

La princesse de Simmeren avait commandé au pauvre artiste un grand tableau de fleurs, qu'elle attendait avec impatience et qui ne venait pas. Piquée à la fin, elle arrive chez lui, monte dans son atelier, une chambre

1. Rachel Ruysch, morte en 1750, le dernier talent supérieur de l'ancienne école hollandaise, arrive à la poésie par la perfection du travail et par le sentiment. Un bouquet de fleurs dans un vase de cristal, que possède le musée de Francfort, m'a inspiré la note suivante : « Manière douce, harmonieuse et, pour ainsi dire, pensive. La femme artiste a rêvé sur ces fleurs. Les roses ont une teinte pâle : elle se fanent et semblent mourantes. Fond sombre, comme si la nuit descendait et surprenait Rachel au travail. » Le tableau, signé en toutes lettres, porte la date de 1698.

sous les toits, sale et poudreuse, où elle le trouve assis sur une vieille caisse, un morceau d'étoffe sous les pieds, en guise de tapis, les genoux enveloppés d'une couverture olive, car on était au fort de l'hiver. Le bonhomme fumait une de ces pipes à tuyau court, baptisées depuis lors d'un nom très-énergique. Sans se déranger, il salua la dame d'un mouvement de tête, continua de peindre et de fumer. La princesse, connaissant le personnage, sourit de ses manières avenantes, et comme elle désirait voir les fleurs déjà peintes, qu'il couvrait de papier au fur et à mesure, pour les garantir de la poussière, elle le pria d'enlever ce rideau fragile, qui lui cachait le travail. Le coloriste ingénu se leva enfin, découvrit les fleurs terminées, puis sans retirer le calumet de sa bouche, dit à la princesse : « Madame, asseyez-vous sur cette caisse, où l'on a transporté des citrons; vous y verrez le tableau en pleine lumière, et je vous donnerai toutes les explications désirables. »

La dame regarda la boîte avec un air de comique étonnement.

« Mon Dieu ! répliqua-t-elle, je puis très-bien examiner la toile sans m'asseoir sur votre caisse. Parlez, je vous écoute.

— Voyez, madame : au-dessus de ces deux roses pourpres, il y en a une autre d'une nuance tout à fait délicate; vous ne sauriez croire le temps qu'elle m'a pris. J'ai travaillé à ce pavot quatre jours entiers. Ce petit papillon m'a tenu trois longs jours devant mon chevalet; il n'y manque plus que les dernières touches. »

Et il continua longtemps de la sorte. Il aurait poursuivi plus longtemps encore si la princesse, que l'odeur du tabac incommodait, ne lui avait dit adieu et n'était partie. Au rez-de-chaussée, elle trouva la femme de l'artiste, lui donna quelques pièces d'or et lui recommanda de bien soigner son mari, attendu que c'était à la fois un homme de talent et un homme très-civil. La ménagère ne comprit sans doute pas l'ironie voilée sous ce compliment. L'avis de la dame eut peu de succès[1]. L'idéal des femmes étant la résolution, le courage et la force, elles n'aiment jamais l'homme qu'elles dominent : l'intervertissement des rôles déconcerte leur imagination et glace leur cœur.

Verendael tombait quelquefois dans une telle gêne, qu'il vendait à ses élèves une partie de ses couleurs, pour aller boire un pot de bière de Louvain. Il mourut à Anvers en 1717, âgé de cinquante-huit ans[2]. Lors-

1. Campo Weyerman, qui raconte ces anecdotes dans son troisième volume, publié douze ans après la mort de Verendael, déclare tenir la première de Ferdinand van Kessel lui-même; la seconde, du peintre Morel, qui était disciple de Verendael.

2. *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique depuis 1640 jusqu'en 1840,* par Félix Bogaerts, page 110.

qu'il fut couché sous la terre, l'amant qui avait distrait sa femme, pendant que le pauvre diable travaillait dans sa mansarde, épousa la veuve, réparant ainsi, selon Campo Weyerman, ses torts envers le défunt. Cette réparation de l'offense aurait pu convenir médiocrement à l'offensé.

Mais oublions les commérages du hâbleur hollandais. Richesse ou pauvreté, succès ou infortune, joie ou douleur, toutes les circonstances de la vie réelle, toutes les splendeurs, toutes les déceptions, toutes les misères tombent comme un brouillard, s'évanouissent comme une fumée, en présence du talent. Que nous importe la femme de Verendael? que nous importe le suppléant qu'elle avait choisi? Deux toiles du musée de Dresde suffisent pour gagner au pauvre coloriste la sympathie du spectateur. L'une représente du gibier mort, posé sur une table, près d'un poisson couché dans un plat; derrière cette provende, un bouquet de fleurs couronne un vase; une échappée de vue dans une cuisine laisse apercevoir un cuisinier peint par un grand homme, qui estimait assez Verendael pour lui prêter son concours. Le tableau porte en effet deux signatures : *N. v. Verendael. — D. T.* David Teniers le jeune était donc lié d'une manière assez intime avec l'humble et patient travailleur de la mansarde. L'élégance du tableau prouve que l'artiste, sous un rude extérieur, avait des instincts délicats : on ne saurait voir des fleurs plus coquettes et de plus jolis oiseaux. La seconde page est un chef-d'œuvre comique, une grande mascarade de singes imitant les actions humaines, célébrant la fête des Rois. Elles sont attablées, ces caricatures de notre espèce. Un macaque, portant une fraise et une toque, a trouvé la fève... et il boit! Les convives saluent son avénement de leurs cris joyeux. Quelques femelles portent leurs petits dans leurs bras, comme de tendres mères. Un grand singe débout, un aimable chercheur d'aventures, courtise une guenon. Accoutré d'une manière baroque, un marmiton velu lave les terrines. Dans le fond, devant la cheminée, un orang-outang allume sa pipe. Il faut voir les attitudes, les gestes, les expressions, les grimaces de tout ce monde burlesque! Teniers, Decamps n'ont pas fait mieux. Il y a là un esprit caustique, un aimable enjouement que la rusticité de l'auteur n'eût pas fait deviner.

Mundus exteriora rerum ostendit, interiora tegit.

Le travail est excellent, d'une fermeté, d'une précision remarquables, sans la moindre dureté ni dans les lignes ni dans la couleur. L'architecture, la perspective, le mobilier, les ustensiles, les mets du festin, sont habilement rendus. Pour comble de bonheur, la toile porte une signature et une date : *N. v. Verendael*, 1686.

Chose étrange, inexplicable même! Ce morceau est une des plus anciennes acquisitions de la galerie saxonne, et pas un seul écrivain n'en fait mention, pas un seul ne relate que le peintre a colorié autre chose que des fleurs, des fruits, du gibier mort! Une foule de livres passent l'auteur sous silence, comme le Manuel de Kugler. Cette œuvre si belle autorise pourtant à croire qu'il a traité d'autres sujets analogues, peut-être même exécuté habilement la figure.

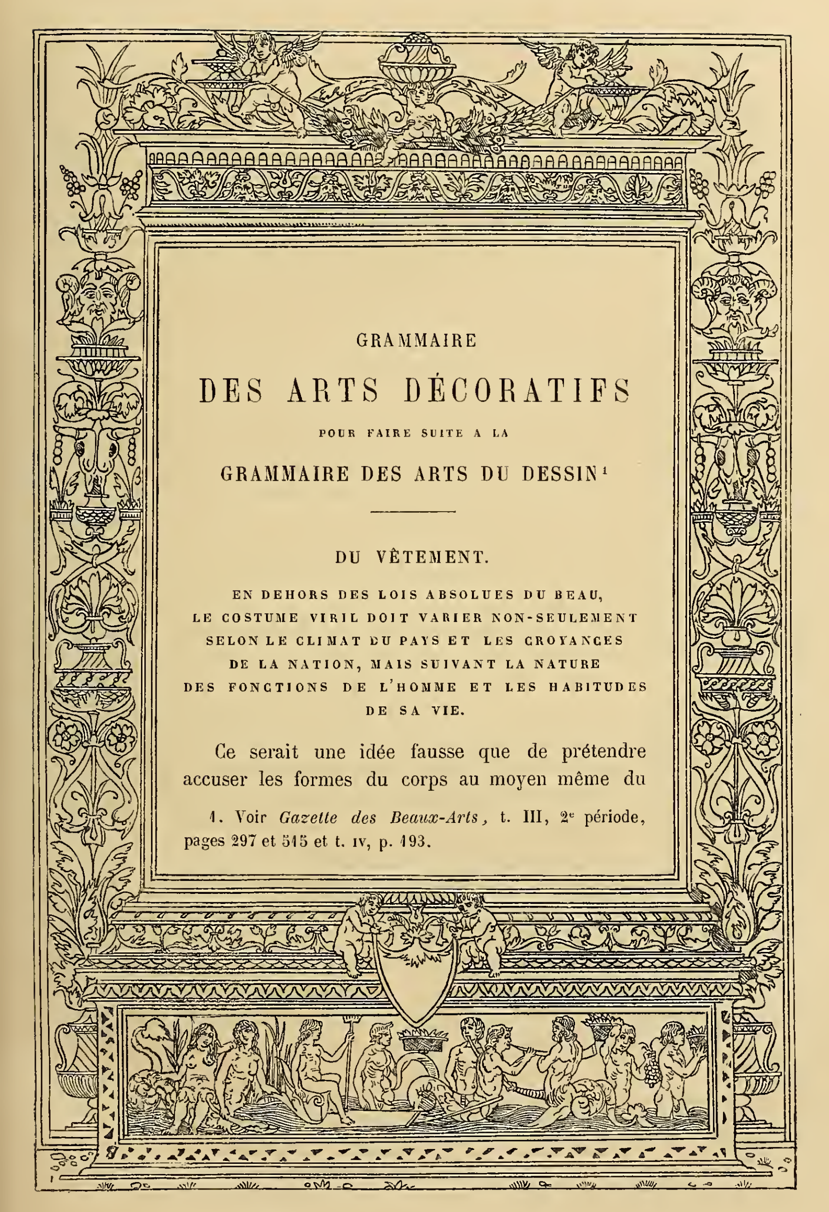
Dresde possède encore de Verendael un joli bouquet de fleurs, dans un vase décoré d'ornements en relief; à Berlin on voit une production de sa jeunesse, datée de 1670, roses, tulipes, jacinthes, chardons, œillets, asters, chèvrefeuille et autres plantes délicates, formant une guirlande qui entoure la Vierge et le Messie, peints en grisaille; la collection publique de Montpellier renferme un bouquet dans un vase de cristal, posé sur un tapis de velours, morceau portant la signature : *N. v. Verendael f^it^* 1672; le musée de l'Ermitage réunit trois tableaux du maître anversois : une opulente couronne de fleurs environnant un buste de Flore; une somptueuse guirlande de fruits environnant un buste de Pomone (les deux bustes sont en grisaille); puis un très-beau groupe de gibier mort, agencé autour d'un verre à boire et d'un coquillage. Cette œuvre a été longtemps attribuée au fameux David de Heem, bien qu'elle porte la signature de l'auteur. O experts et historiens, que faites-vous donc de vos yeux?

ALFRED MICHIELS.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR 7, RUE SAINT-BENOIT. — [141]



GRAMMAIRE

DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN[1]

DU VÊTEMENT.

EN DEHORS DES LOIS ABSOLUES DU BEAU,
LE COSTUME VIRIL DOIT VARIER NON-SEULEMENT
SELON LE CLIMAT DU PAYS ET LES CROYANCES
DE LA NATION, MAIS SUIVANT LA NATURE
DES FONCTIONS DE L'HOMME ET LES HABITUDES
DE SA VIE.

Ce serait une idée fausse que de prétendre accuser les formes du corps au moyen même du

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, 2e période, pages 297 et 515 et t. IV, p. 193.

vêtement qui les enveloppe, car ce n'est pas pour montrer le nu qu'on l'habille, c'est pour le défendre contre les intempéries de l'air et le dérober aux regards. La sculpture, il est vrai, emploie souvent les draperies de manière à faire sentir le nu sous le tissu qui le couvre; mais le statuaire, en agissant ainsi, se préoccupe uniquement du beau. Le marbre n'est qu'un emblème : il n'est pas frileux; le marbre étant chaste n'a point de pudeur. Destiné à la beauté des immortels, il n'exprime pas des chairs morbides et périssables, mais des formes pures, éternelles et divines. La draperie n'est donc entre les mains du sculpteur qu'une ressource pour mieux faire valoir les plus beaux nus, en opposant à leur modelé compacte et lisse le rugueux des plis, et à leur blancheur, sur laquelle glisse la lumière, des parties fouillées qui retiennent l'ombre.

Mais la draperie de l'homme vivant est soumise à d'autres conditions. Il n'est pas besoin qu'elle se moule sur les membres à la manière d'un linge mouillé. Mieux vaut, en effet, ne pas accuser les formes que de les accuser pour les contrefaire, comme le fourreau contrefait l'épée. Le vêtement a sa dignité propre et son élégance, qui ne tiennent pas absolument et uniquement au corps qu'il revêt. Le dessus peut avoir une autre grâce que le dessous.

Depuis que la civilisation a inventé et voulu la pudeur, les habits, même lorsqu'ils n'étaient pas une protection contre le climat, ont dû être employés, non à faire montre des formes, mais à les voiler. En Égypte, la nudité naïve et primitive des fellahs n'a rien d'impudique; au contraire, les maillots de nos danseurs et de nos danseuses sont tout près d'être indécents. D'ailleurs l'utile ne s'accommode guère mieux que la bienséance de ces habillements serrés qui gênent la liberté des mouvements et empêchent le sang de circuler.

Cependant, pour des hommes d'action, pour des militaires, il n'est pas mal à propos de mettre en évidence le galbe des jambes par des bas serrés ou par des guêtres étroites, afin que la personne en paraisse plus dégagée. En général, celui qui a une grosse tête, de gros traits, un visage charnu, n'a pas un bas de jambe fin, ni une cheville sèche, ni un mollet pauvre, et dès lors il y a un avantage d'harmonie ou, si l'on veut, de consonnance, à montrer que la base de la figure répond au sommet. Combien un Grec en fustanelle, combien un zouave avec sa culotte jarretée sous le genou, semblent plus dispos et plus lestes qu'un fantassin dont le large pantalon retombe sur le soulier! Il convient donc que le costume viril ait de l'ampleur ou, tout au moins, de l'aisance

dans l'enveloppe du torse, et qu'il soit juste seulement près des extrémités.

Il est toutefois dans le vêtement de l'homme une pièce dont la convenance est indiquée par la nature elle-même; c'est la *ceinture*. Les races agiles, les Basques, les Espagnols, les Corses, et en général les peuples montagnards se ceignent les reins et n'en sont que plus propres à la marche et aux fatigues. La ceinture est un ornement périphérique qui se rapporte à l'axe de croissance, mais qui favorise le mouvement pour peu qu'elle soit large et ferme. Cela est si vrai que les Romains appelaient *alte cinctus* (ceint haut) l'homme courageux, prêt à l'action, et *discinctus* l'indolent, l'énervé, le soldat sans cœur. « Méfiez-vous, disait Sylla, en parlant de César, de ce jeune homme à la ceinture lâche. » *Ut male præcinctum puerum caverent.* En contractant le volume des viscères, la ceinture les rend plus faciles à porter. Elle est à l'homme ce que la sangle est au cheval : elle ne se quitte qu'au repos.

Le contraste d'un vêtement serré avec un vêtement qui ne l'est point ne manque pas de grâce, parce qu'il marque la volonté d'agir avec la volonté d'être libre dans l'action. Rien de plus charmant que la chlamyde flottante des cavaliers athéniens, si bien imitée en France par le manteau court des Valois, qui ne dépassait pas la ceinture. Mais l'élégance de ce léger manteau tient à ce qu'il est en opposition avec un pourpoint ajusté et des chausses collantes.

Le *linge* est un des éléments les plus importants et les plus délicats du costume viril; mais la convenance conseille de n'en montrer que ce qui est nécessaire pour que la propreté en soit évidente. L'étalage du devant de la chemise a un double inconvénient, qui est de faire croire à une blancheur peut-être exceptionnelle, et en même temps d'appeler sur la poitrine une grande masse de lumière éclatante qui accapare l'attention et fatigue l'œil.

Dans ses portraits, Titien a toujours soin de ménager le clair du linge. Quand le costume l'exige, le haut de la chemisette se laisse voir; mais le blanc en est tempéré par un glacis chaud et par les petites ombres que forment les plis du linge froncé. Chez Van Dyck, chez Rembrandt, les collerettes, les rabats, sont traités de manière à ne pas blesser le regard, qui les voit blancs, bien qu'ils soient légèrement voilés de bleu ou dorés de jaune, et apaisés encore par les menus points noirs

de la dentelle. Les fraises à godrons sont également subordonnées au triomphe des chairs, au blanc de la conjonctive, aux luisants du front, du nez et de la pommette.

Dans le commerce de la vie, l'éclat du linge, ne pouvant être adouci comme il l'est en peinture, devient, quand il s'étale sur toute la poitrine, une tache de lumière gênante pour les yeux et une ostentation dont l'esprit populaire s'est moqué en créant cette expression métaphorique à l'adresse de quiconque se rengorge : « Il fait jabot. » Il y a de la dignité d'ailleurs, ou au moins de la réserve, à se boutonner haut sans affectation, plutôt qu'à ouvrir tout grand son gilet. Cela est si vrai, que le langage même nous en fournit une preuve. Ainsi nous disons, par une autre métaphore, d'un homme qui pousse trop loin la circonspection, qu'il est « toujours boutonné ». Un sentiment analogue s'attache au mot « collet monté », traduction morale de la physionomie que présente un personnage dont la tête est engoncée dans son habit.

L'expression de la tête dépend beaucoup de son support. Aussi les attaches du cou ont-elles dans l'homme beaucoup de caractère. S'il porte une barbe longue, la cravate est inutile ou à peu près, le col de la chemise ou une bordure quelconque pouvant y suppléer. Si la barbe est courte, la cravate a mauvaise grâce à monter au-dessus de la pomme d'Adam, parce qu'en s'élevant plus haut elle serait en contradiction avec l'humeur que suppose la volonté de s'affranchir du rasoir.

Parlons maintenant des habits, à commencer par celui qui, dans les pays froids, est destiné spécialement à couvrir la poitrine, et qu'on appelait autrefois *pourpoint*, d'après la définition de Richelet, ainsi conçue : « Partie de l'habit de l'homme, qui couvre le dos, l'estomac, les bras, et qui est composée du corps du pourpoint, des manches, du collet, de busques et de basques. » Simplifié, le pourpoint est devenu ce qui est aujourd'hui notre gilet. Mais sous quelque nom qu'il soit porté, soit qu'on le laisse sans manches pour le mettre sous un habit, soit que, pour en tenir lieu, on y ajoute des basques, il convient que cette pièce du vêtement ne divise pas le buste en deux parties égales et qu'elle descende au moins jusqu'au niveau du nombril, afin de diminuer la grandeur des parties abdominales en donnant plus d'importance aux organes de la respiration.

Ici nous touchons par un point à l'influence des idées et des croyances nationales. Il est des peuples, tels que les Chinois, les Japonais, qui considèrent l'obésité comme le signe du bonheur parfait. Ils

appellent l'union domestique l'embonpoint des familles, la justice dans le gouvernement l'embonpoint de l'empire, l'harmonie entre les peuples l'embonpoint du monde. Loin de comprimer les développements du ventre, les Chinois les étalent avec complaisance, à en juger par leurs représentations, sculptées ou peintes. Les peuples de l'Occident, en raison de leur spiritualisme, attachent plus de prix à la prédominance des pectoraux dans un torse évasé dont les hanches sont d'aplomb, et dont les viscères sont contenus par des fibres sans mollesse. Les Grecs nous ont donné des preuves de cette prédilection dans leurs statues, notamment dans celle de l'*Ilissus*, qui appartenait au fronton oriental du Parthénon. Depuis le christianisme, la prééminence de l'esprit sur la chair n'a fait que fortifier le sentiment des artistes grecs. Il est donc naturel que, selon leurs croyances, les nations occidentales assignent un rang plus élevé aux organes de la respiration qu'à ceux de la digestion. N'oublions pas, d'ailleurs, que le mot esprit signifie originairement souffle. Voilà pourquoi il convient que tout vêtement faisant fonction de pourpoint ou de gilet s'étende au moins jusqu'à la naissance des hanches, pour couvrir une partie du ventre en agrandissant la poitrine.

Mais le pourpoint sans manches et sans basques devient un habit de dessous, et c'est surtout le vêtement extérieur qui tombe sous le coup des observations esthétiques. Que ce soit une robe, une simarre, un manteau, une redingote, un frac, la première remarque à faire, c'est que la longueur du vêtement doit être en raison de la gravité du personnage. En Orient, l'iman et le derviche, en Égypte, le moine copte, en Europe, le rabbin et le prêtre catholique, s'habillent d'une robe longue ou d'une soutane. De son côté, à l'exemple du prêtre, le magistrat, dans ce qu'il appelle le sanctuaire de la justice, revêt un habit qui s'allonge et s'amplifie en simarre. Voyez, à la Comédie-Française, les médecins de Molière : ils sont vêtus là comme ils l'étaient de son temps, avec une soutanelle, ou une robe noire ou un long habit noir, et un rabat. C'est qu'en effet, voulant en imposer au public et s'imposer aux malades, les empiriques d'alors devaient être instinctivement portés à revêtir des habits d'une forme et d'une couleur ecclésiastiques, et à se comporter, dans leur langage et dans leur costume, comme les prêtres qui se disent les médecins de l'âme. Ainsi l'embarras physique d'un vêtement long et la résistance qu'il oppose à la vivacité du mouvement répondent, dans l'ordre moral, à l'idée de calme, au sentiment de la gravité et du décorum.

En revanche, dès que les fonctions au lieu d'être purement spiri-

tuelles, deviennent actives, comme elles le sont dans la vie civile, industrielle ou militaire, le vêtement s'accourcit, les jambes cessent d'être couvertes d'une enveloppe gênante, la robe devient redingote, la redingote devient frac, le frac devient veste, et le paletot lui-même n'est plus, comme la vareuse du marin, qu'un abrégé du manteau, sans pesanteur, sans embarras, sans autres plis que ceux prévus par le tailleur. C'était en manteau court que les petits abbés de la Régence et de Louis XV poursuivaient les dames de leurs galanteries et de leurs petits vers. Le duc de Wellington, qui était bien fait et qui tenait à ce qu'on le sût, coupait court les basques de son habit bleu d'uniforme, afin de paraître mieux proportionné et plus alerte. Les jours de bataille, et notamment à Waterloo, pour être aisément reconnu de toute l'armée, il portait un petit manteau blanc qui ne dépassait pas la selle de son cheval et ne gênait point ses allures. D'où l'on voit que la longueur du vêtement est expressive surtout par sa connexion avec l'idée d'une vie paisible, grave et recueillie. « Quant aux vestements, dit Montaigne, qui les vouldra ramener à leur vraye fin, qui est le service et commodité du corps, d'où despend leur grâce et bienséance originelle... » S'il était vrai que la grâce du vêtement ne fût que l'évidence de son utilité, l'esthétique du costume se réduirait à une enquête *de commodo et incommodo;* mais cela n'est pas entièrement vrai; la convenance — je veux dire le juste rapport de l'objet à sa destination — n'est pas l'unique élément du beau; il ne l'est pas plus dans la forme habillée que dans la forme nue.

Jetons les yeux, par exemple, sur cet habit que nous nommons le *frac* — Diderot écrivait *fraque* — : les basques y sont des pendentifs nécessaires pour deux raisons, d'abord parce que, à la place où elles sont maintenant, elles forment une bienséante transition entre le torse et les jambes, ensuite parce que cet ornement est à peu près le seul qui, dans le costume viril, représente le centre de gravité. Au temps du Directoire, les Incroyables avaient deux goussets à leur culotte et portaient deux montres dont ils laissaient pendre la chaîne et les breloques, à droite et à gauche. C'était se conformer à la symétrie, qui est de rigueur dans tous les pendentifs, puisque nous sommes convenus d'appliquer ce mot au costume. Une seule chaîne de montre, tombant de côté, était aussi choquante que le serait un seul pendant d'oreille. Aussi a-t-on renoncé depuis à cet ornement, pour serrer la montre dans une poche de gilet, en laissant voir la chaîne comme une attache, et non plus comme une pendeloque.

Le frac ou, si l'on veut, l'habit habillé, est aujourd'hui ce qu'était avant la Révolution le justaucorps. Les poches que nous avons ménagées sous les basques, par derrière, on les portait par devant, et de ces poches, au moyen des galons, des pattes et des boutonnières ouvrées, on en faisait une manière d'ornement. Mais le justaucorps, descendant jusqu'aux genoux, à peu près comme la redingote de nos jours, masquait les traces d'usure que pouvait présenter le vêtement de dessous, c'est-à-dire le haut-de-chausses; depuis, on a cru devoir supprimer, sur le devant, tout le bas de l'habit, pour ne garder que les basques postérieures, et cela dans cette pensée que, moins on cache les diverses parties du costume, plus on est forcé de les tenir propres, et partant qu'il y a moins de cérémonie à être en redingote qu'en habit, ce qui revient à dire qu'il y a plus de politesse à se présenter en habit qu'en redingote. Et n'est-ce pas le même sentiment, un peu exagéré, qui a inspiré aux gens du monde d'ouvrir grandement leur gilet pour montrer le plus possible de linge blanc, sur la poitrine, dans les dîners priés et dans les bals?

Les ornements que Semper appelle « ornements de direction » sont rares dans le vêtement de l'homme civil. On en trouve cependant quelques exemples en remontant aux modes anciennes, notamment à celle des nœuds d'épaule (*shoulder knots*), qui régnait en Angleterre du temps de la reine Anne, après avoir régné en France au XVII[e] siècle, de ces nœuds d'épaule qui jouent un rôle si piquant dans le fameux *Conte du Tonneau* de Swift. — On se rappelle comment les trois frères jumeaux de ce roman allégorique torturent le testament de leur père pour y trouver la permission de porter sur leur habit des galons, des franges, des touffes de rubans. — Les nœuds d'épaule, transformés plus tard en aiguillettes dans l'uniforme de nos états-majors, sont convenables au costume militaire, parce que, légers et flottants, ils forment un ornement de direction et une image mobile du mouvement. Mais ils n'ont pu être portés, à la cour ou à la ville, que par les jeunes merveilleux de la société mondaine ou par des pages, car il est sensible que tout accessoire du costume, qui peut onduler au gré du vent, jure avec la gravité physique et contredit le sentiment de la gravité morale.

« Iphis voit à l'église un soulier d'une nouvelle mode; il regarde le sien et en rougit; il ne se croit plus habillé : il était venu à la messe pour s'y montrer et il se cache. Le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le jour. » Ainsi parle La Bruyère, et il prend ce tour pour donner une idée vive de l'importance que peut avoir le *soulier* dans le

costume ou au moins dans la mode. Après la coiffure, il n'est rien qui attire l'œil plus que la chaussure, parce qu'il est naturel qu'en regardant un homme de la tête aux pieds ou des pieds à la tête on arrête son attention aux extrémités.

Depuis la pantoufle sans quartier, jusqu'à la botte forte du postillon, depuis l'escarpin du danseur jusqu'aux souliers ferrés et aux rudes guêtres du braconnier, toute chaussure doit être visiblement faite pour sa destination, et à la rigueur la convenance lui suffit pour être belle. C'est ici qu'on peut dire avec Montaigne « que la bienséance originelle despend du service et commodité du corps. » Rappelons-nous les gentilshommes qui ont été peints par Van Dyck et par Wouwermans, dans leurs grandes bottes à genouillères : même lorsqu'ils allaient à pied, l'imagination les voyait à cheval. Les hautes tiges de ces bottes ne sont-elles pas, en effet, une image de la protection nécessaire au genou pour qu'il ne se heurte point contre la fonte du pistolet? Sans doute une telle précaution n'empêchait point que le coin du bas à botter ne fût orné au besoin d'une dentelle; mais la botte évasée d'un Bassompierre n'en était pas moins faite pour accuser les habitudes du cavalier, sans qu'il fût nécessaire d'y remarquer la molette de l'éperon.

Présenter vivement aux yeux le rapport du vêtement avec la fonction qu'il doit remplir, c'est déjà un mérite, et il n'en faut pas d'autres à certaines parties du costume civil. Ceux qui de nos jours veulent ressusciter la mode de porter des bottes apparentes sous lesquelles le pantalon est serré et caché, ceux-là sont dans le vrai, car rien n'est plus à contre-sens que de couvrir le cuir d'une botte avec le drap ou la toile d'un pantalon, comme nous l'avons fait en France pendant longtemps. De même qu'en architecture c'est un axiome que le fort doit porter le faible, de même, dans l'économie du costume, c'est une vérité rudimentaire que le solide doit protéger le délicat.

La botte moderne n'est au surplus qu'une réminiscence des cnémides que portaient les Grecs au combat et auxquelles ressemblent assez bien nos guêtres. Mais les cnémides, qui étaient en métal ou en cuir, ne couvraient que la jambe et laissaient le pied à découvert : les Romains en firent des bottes en y ajoutant une empeigne et des semelles, et d'après le mot dont se sert Suétone pour désigner la chaussure d'Auguste, *tibialibus muniebatur*, on doit croire que ces chaussures étaient plus que des bottines et qu'elles garantissaient les tibias en montant jusqu'aux genoux.

Nos pères ajustaient à leurs souliers des nœuds de rubans, quand ils voulaient promener leurs talons rouges sur le parquet des princes; des boucles d'argent, quands ils s'en tenaient à une politesse correcte dans les relations de la vie bourgeoise. Ils exprimaient ainsi, rien que par la physionomie du soulier et de ses ornements, soit une velléité d'élégance ou de coquetterie, soit une pure intention de civilité : tant il est vrai que le soin qu'on prend de sa toilette, selon qu'il est affecté ou contenu, peut trahir l'estime de soi ou marquer de la déférence envers les autres.

Pour l'artiste qui considère l'homme vêtu de la même manière que le considéraient les grands peintres dont nous venons de parler, c'est-à-dire qui voit en lui un portrait ambulant, les mains nues sont des échos de lumière qu'il est bon de modérer afin de laisser plus d'importance aux clairs du visage. De là l'intervention du gant dans les portraits où l main serait trop voyante et le disputerait en valeur à la figure.

Mais le *gant*, si heureusement employé comme ressource pittoresque par Titien, Velazquez, Rembrandt, n'a pas été inventé par eux, il s'en faut, car l'usage en remonte à l'antiquité. Les gants étaient connus quatre ou cinq siècles avant notre ère. Au rapport de Xénophon, les Perses portaient des gants pendant l'hiver et y mettaient autant de luxe que dans les autres parties de leur vêtement. On peut croire aussi que les gants dont les Tartares et les Samoyèdes se couvrent les mains sont d'une ancienneté très-reculée, si tant est que l'on puisse appeler *gants* des fourreaux sans divisions, c'est-à-dire sans doigts.

Au moyen âge, les gants ont été tantôt une parure réservée aux nobles et aux prélats, qui souvent la rehaussaient de pierres précieuses, tantôt une marque de reconnaissance donnée au seigneur par son vassal, investi d'un fief ou d'une emphytéose, tantôt un gage d'amour que le chevalier portait comme un talisman à son casque en y attachant l'espoir de vaincre. Aujourd'hui, les gants ne sont plus qu'un objet de confort et de bienséance; mais ils ont une physionomie variable, suivant la couleur qui les distingue et la peau dont ils sont faits.

A moins qu'il ne soient un signe de deuil, les gants noirs sont intolérables parce qu'ils éteignent, comme sous une couche d'encre, ce qu'il y a de plus expressif dans la personne humaine, ce qui est l'instrument par excellence de la langue universelle, la main. Que le gant se détache en clair sur le ton du vêtement de l'homme, cela suffit. Une teinte éclatante qui approcherait du blanc pur serait toujours déplacée, si elle ne

devait pas être noyée dans des flots de lumière, au milieu d'une soirée brillante ou d'un bal. Les nuances bleu tendre, gris-perle, mauve, amadou, pêche, havane, chamois, biche, et toutes autres de même valeur, c'est-à-dire ne s'élevant pas plus haut dans la gamme du clair, sont celles qui paraissent convenir aux gants ordinaires, et qu'ordinairement on leur donnera, quand on aura renoncé à certaines couleurs qui, dans un objet dont la souplesse est le mérite essentiel, rappelleraient des corps durs et rigides, tels que le bronze, le fer, l'ardoise.

Du reste, les gros gants, taillés dans une peau forte, comme celle du castor, du cerf, du buffle, du daim, les gants épais dont se servaient autrefois les fauconniers pour protéger leurs doigts contre les serres du gerfaut, ne manquent pas non plus de caractère. Les gants rudes et salis de Cromwell, ces gants que les fatigues de la guerre ont décousus et qui vont si bien avec son justaucorps usé par le haubert et son chapeau poudreux, ont aussi leur expression, lorsqu'on nous le peint, ainsi accoutré, ouvrant le cercueil de Charles Ier, ou fermant la porte du Parlement.

La qualité esthétique des parties accessoires du costume tient le plus souvent à leur connexion avec certaines idées ou certains souvenirs présents à tous les esprits cultivés. Il y a plus de plaisir à deviner la destination d'un objet ou sa convenance qu'à les vérifier sur le fait, parce que nous aimons souvent mieux regarder les choses avec les yeux de l'imagination que les voir avec les yeux du corps. Des gants de peau de renne oubliés sur une table nous font penser sur le champ à un homme du sport, qui passe sa vie au manége, à conduire un phaéton, ou à courir le renard. Que de choses dans un objet dont s'est revêtue la main de l'homme et où est restée l'empreinte de ses mouvements nerveux et du frémissement de ses doigts, sous l'empire de la pensée !

Il me souvient à ce sujet d'une de ces impressions profondes que laisse quelquefois l'observation d'un détail futile en apparence et insignifiant. Au mois de mars 1849, étant directeur des beaux-arts au ministère de l'intérieur, je représentai à l'honorable M. Dufaure, alors ministre, combien il était déplorable de faire servir le musée du Louvre aux salons annuels, et de cacher ainsi périodiquement tous les anciens grands maîtres derrière un rideau de toiles modernes. Justement, le palais des Tuileries était alors inhabité, depuis le pavillon Marsan jusqu'au pavillon de Flore. M. Dufaure s'entendit avec le général Changarnier, et toute cette partie du palais fut mise à la disposition du directeur des beaux-arts

qui, pour la première fois, put affranchir le Louvre de la servitude dont il était grevé. Comme je visitais tous les appartements de ce palais désert, j'arrivai à la porte d'une chambre qui, depuis sept ans, était restée close, et dont la reine Marie-Amélie avait gardé la clef. C'était le cabinet d'où le duc d'Orléans venait de sortir le jour où il se brisa la tête sur le pavé. On n'avait touché à rien : papiers, livres, boîtes à cigares, képis, ceinturons, quantité d'objets étaient là, dans le désordre où il les avait laissés. Ce qui me frappa le plus, ce fut de voir sur une table, jetés çà et là, des gants de toute couleur et de toute espèce. La vie de ce jeune homme, partagée entre le plaisir, la chasse et la guerre, se révélait dans la physionomie de ces gants épars, les uns froissés, les autres intacts, les uns essayés, les autres couchés encore dans leur boîte. Il y en avait en chamois pour conduire, en castor pour monter à cheval, en peau de chien, en canepin blanc, en chevreau, et toutes ces variantes de la toilette avaient là une signification singulière et saisissante... Mais depuis longtemps les peaux de ces gants s'étaient retirées, le canepin s'était roidi, le chevreau s'était parcheminé, et ces objets inertes, qui racontaient si clairement les habitudes du jeune élégant qui les avait portés, disaient aussi sa mort.

Ainsi, qu'on l'examine dans l'ensemble ou dans le détail, le costume des hommes est ou doit être une révélation extérieure de leur rôle, de leur condition, de leur humeur, et conséquemment il doit varier selon la carrière qu'ils ont embrassée, en d'autres termes, suivant qu'ils sont voués à la vie méditative, civile ou guerrière. A chacune de ces trois grandes variétés, — sans parler des nuances, — correspondent quelques principes invariables qu'il importe de résumer.

Un vêtement aisé et long, dont la longueur soit à peu près ininterrompue, dont la couleur soit profonde, dont les ornements soient annulaires, convient aux prêtres, aux magistrats, aux moines et, en général, aux hommes dont l'existence est sédentaire et studieuse, aux contemplatifs. Les habits courts; les ceintures larges et serrées qui favorisent l'action en contenant les viscères; l'aisance dans le haut-de-chausses; les extrémités libres; les jambes dégagées dans l'uniforme du fantassin, protégées dans celui du cavalier; des chaussures à la fois solides et souples, comme le sont, par exemple, des bottes molles; des ornements de *direction*, c'est-à-dire des parties flottantes, particulièrement sur la coiffure; des couleurs fières et hautes : ... telles sont les variantes obligées du vêtement militaire. — Quant au costume civil, on peut dire qu'il tient le milieu entre les deux autres, et que les différents degrés de l'ampleur

ou de l'étroitesse, du long ou du court, du simple dans l'ornement ou du riche, du clair ou du sombre, du léger ou du grave, du mouvement qu'on a voulu faciliter ou du calme qu'on laisse voir, se doivent mesurer à la profession de l'homme, aux devoirs qu'il exerce, et, pour ainsi dire, au tempérament de chaque esprit.

Est-il besoin d'ajouter que, dans le costume viril comme en toute chose, la loi première, la loi absolue qui domine toutes les convenances, est l'harmonie? Est-il besoin de dire que le feutre à plumes de Cinq-Mars serait ridicule sur la tête d'un homme vêtu de nos redingotes étriquées, et que la toque gracieuse des Valois ne peut se combiner qu'avec l'habillement dégagé, leste et galant de ces personnages? N'est-ce pas enfin une vérité affirmée par le sentiment, que les parements retroussés, les collets d'une autre couleur que l'habit, les basques repliées, les passepoils, les galons, les doublures apparentes, les bottes à revers et autres détails semblables, par cela même qu'ils siéraient à l'uniforme militaire, seraient déplacés dans le costume civil? L'unité exprimée par l'extérieur du vêtement est encore plus nécessaire dans celui de l'homme que dans celui de la femme, parce que la variété, l'alternance, le contraste, sont des assaisonnements inventés par la coquetterie du sexe, des moyens de séduire et de plaire, qui, chez l'homme, doivent être subordonnés au désir de faire connaître à première vue les habitudes de sa personne et de sa pensée, ses fonctions dans la vie, son caractère.

Et maintenant, à ceux qui regarderaient de pareilles questions comme futiles, nous dirons, nous insisterons à dire que l'habit de l'homme est aussi le vêtement de ses pensées. La preuve en est que, pour opérer un changement esthétique dans le costume, il ne faut rien moins qu'un changement profond dans les idées religieuses ou morales. A l'époque où les Saint-Simoniens voulaient et croyaient fonder une religion nouvelle, on les vit revêtir un costume nouveau. « Le 6 du mois de juin 1832, au bruit du canon de Saint-Méry, ils ouvrirent les portes de leur retraite, à Ménilmontant, pour procéder en public, avec une sorte de solennité pieuse, à la cérémonie de la prise d'habit. Leur uniforme, dessiné par Edmond Talabot, était aussi élégant que simple : un justaucorps bleu qui s'ouvrait par devant sur un gilet se boutonnant par derrière, une ceinture de cuir, un pantalon blanc, une toque rouge, voilà ce qui le composait ; le cou était nu et l'on devait porter la barbe longue, à la manière des Orientaux.

« La cérémonie de la prise d'habit fut le sujet de scènes étranges.

Le père Enfantin, qui depuis trois jours s'était absenté, parut à deux heures; il s'avança d'un pas lent et majestueux, la tête nue, la figure rayonnante... Après avoir parlé, le père, assisté d'un de ses disciples, revêtit l'habit apostolique. Puis, aidant à son tour celui qui l'avait assisté : « Ce gilet, dit-il, est le symbole de la fraternité : on ne peut le revêtir à moins d'être assisté par un de ses frères. S'il a l'inconvénient de rendre un aide indispensable, il a l'avantage de rappeler chaque fois au sentiment de l'association [1]. »

Non, rien n'est futile de ce qui peut être une image de l'esprit. Si un costume uniforme a succédé, dans notre siècle, aux variétés intentionnelles, qui furent le côté voyant des distinctions sociales, c'est que l'uniformité est ici une affirmation extérieure des principes d'égalité civile et de liberté, inaugurés dans le monde par la Révolution française. Je dis de liberté, car autrefois tout était rangé, ordonné, classé selon les lois d'une étiquette sévère. La royauté de Louis XIV avait régenté la toilette aussi bien que le commerce, l'industrie, la littérature. Sans parler des justaucorps *à brevet*, inventés par le roi, comme pour nuancer la soumission des courtisans qui l'entouraient, le costume des Français fut assujetti alors à des ordonnances qui, sans être écrites nulle part, étaient obéies. On devait porter en hiver les velours, les satins, les ratines, les draps; au printemps, les silésies et les camelots, et les taffetas en été. La règle des trois unités, Dieu me pardonne! n'était pas plus rigoureuse que l'obligation de prendre les fourrures à la Toussaint, de quitter les manchons à Pâques et le point d'Angleterre après Longchamps... Aujourd'hui, chacun peut se vêtir à sa fantaisie, mais sous l'œil de l'opinion, sous la surveillance du ridicule, qui ne souffrirait point que la liberté du costume viril allât jusqu'au mépris de l'égalité.

Mais, hélas! l'uniformité de l'habit civil n'empêche pas la variété des habits militaires, et si l'Europe en redingote témoigne de la fraternité des nations, les uniformes russes, autrichiens, anglais, les Prussiens vêtus de bleu, nos turcos en turban, nos fantassins en pantalon garance disent assez que le principe de la guerre a des racines profondes dans ce vieux sol, labouré pourtant par la philosophie de tant de siècles, et que la paix du monde n'est encore qu'un rêve!

CHARLES BLANC.

(*La suite prochainement.*)

1. *Histoire de Dix ans*, par Louis Blanc, tome III, pages 322, 323.

DISSERTATION

SUR

L'ABANDON DE LA GLYPTIQUE EN OCCIDENT

AU MOYEN AGE

ET SUR

L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE DE CET ART.



On sait avec quelle perfection les Grecs ont pratiqué l'art de graver des images sur les pierres dures. Ils apportèrent la glyptique à Rome, et quelques artistes romains se livrèrent avec succès au travail de la gravure sur pierres fines, sans avoir pu néanmoins égaler leurs maîtres.

Après le triomphe du christianisme, durant le IVe siècle et une partie du ve, on continua de graver sur pierres dures en Italie. Nous citerons comme étant de cette époque un camée sur agate blanche orientale à deux couches, de 20 millimètres de hauteur sur 30 de largeur, qui reproduit en figure à mi-corps le Christ enseignant sa doctrine à trois disciples; deux anges sont derrière le Sauveur. Il appartient au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale[1]. Dès la fin du ve siècle, la glyptique avait cessé d'être en pratique en Italie.

Les Byzantins, qui en avaient conservé la technique, furent les seuls,

1. N° 294 du *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale*, par M. Chabouillet. Paris, 1858.

durant le moyen âge, qui gravèrent sur pierres dures. Ceci explique comment il se fait qu'on rencontre aussi peu de pierres anciennes reproduisant des sujets religieux. Ainsi, sur quatre-vingt-dix-neuf anneaux qui figurent dans l'inventaire du saint-siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII[1], dix-neuf sont enrichis de camées; mais il n'y en a que deux qui reproduisent un sujet chrétien.

Les camées byzantins sont loin de valoir ceux des Grecs, ni même ceux du Haut-Empire. En général les compositions sont simples et le dessin ne manque pas absolument de correction; mais l'exécution offre souvent de la dureté dans les pièces postérieures au XIe siècle, époque à partir de laquelle la décadence a commencé à se faire sentir dans l'empire byzantin.

Le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale possède dix camées byzantins, parmi lesquels il en est un très-remarquable, et qui est digne de figurer à côté des productions du Haut-Empire. Ce camée, sur sardonyx à trois couches, de 47 millimètres de hauteur sur 33 de largeur[2], reproduit dans le haut du tableau le buste du Christ, les bras étendus, la main droite dans l'action de bénir, et au-dessous saint Georges et saint Démétrius. Les deux saints guerriers sont représentés en pied, sous les traits de jeunes hommes; ils portent la brigandine à écailles terminée par une courte cotte d'armes et un manteau rejeté en arrière : c'est exactement là le costume donné à Basile II dans la miniature du manuscrit de Venise, qui est reproduite dans la planche LXXXV de notre *Histoire des arts industriels au moyen âge*. Les noms des deux saints sont gravés sur la pierre en lettres grecques disposées perpendiculairement. La composition du sujet est simple et le dessin en est correct; les figures des deux guerriers sont très-élégantes, et rappellent celles des manuscrits de l'époque de Constantin Porphyrogénète. Il n'est pas douteux que ce joli camée n'appartienne au règne de ce prince.

On possède encore quelques pierres à sujets chrétiens qui proviennent de l'Asie. Le cabinet des médailles en conserve cinq qu'on regarde comme antérieures à l'année 340 de notre ère[3]. Elles sont généralement fort médiocres.

Ce que nous avons dit de l'abandon de la glyptique en Italie doit s'ap-

1. *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolice factum de mandato sanctissimi Patris dom. Bonifacii pape octavi sub anno Domini millesimo ducent. nonag. quinto.* Ms. Biblioth. nation., n° 5150, lat., fol. 61.

2. N° 267 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. M. Hase a publié ce camée dans son édition princeps de Léon Diacre.

3. Nos 1330 à 1334 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

pliquer aux autres contrées civilisées de l'Occident; elle cessa d'y être cultivée après la chute de l'empire romain. Les pierres antiques gravées en creux servirent de sceaux aux rois dès l'époque carolingienne : Pepin scellait avec un Bacchus indien, Charlemagne avec un Sérapis; et il est à croire que cet art ne reparut en Occident que vers la fin du xiv[e] siècle.

Les inventaires du trésor des rois et des princes faits à cette époque en fournissent jusqu'à un certain point la preuve. Ainsi, dans l'inventaire du duc d'Anjou, écrit de 1360 à 1368 [1], on ne trouve qu'un seul camée offrant un sujet religieux. Dans celui de Charles V de 1379 [2], les pierres gravées sont nombreuses, et, d'après la description qui en est faite, elles appartiennent presque toutes à l'antiquité ; il n'y en a que quelques-unes qui présentent des sujets chrétiens. Les intailles qui étaient fixées sur les signets (les sceaux) que le roi avait toujours avec lui, et dont il scellait ses lettres, n'étaient autres, sauf trois sur lesquelles nous nous expliquerons plus loin, que des pierres antiques. Il en était de même de celles qui étaient enchâssées dans les chatons de ses bagues. Les signets en pierres dures du roi Charles V reproduiraient tous sa propre image, telle qu'il la faisait graver sur les matrices de métal [3] des grands sceaux de l'État, s'il avait eu sous la main des artistes exercés à graver les pierres fines. Il existe encore un grand nombre de châsses et d'instruments du culte des différentes époques du moyen âge qui sont enrichis de camées à sujets mythologiques; les aurait-on employés dans ce temps d'austère piété, si l'on avait pu les remplacer facilement par des pierres à sujets chrétiens ?

Ces raisons, que nous avions développées dans la première édition de notre *Histoire des arts industriels au moyen âge,* à l'appui de notre opinion sur l'abandon de la glyptique en Occident au moyen âge, n'ont pas convaincu tous les archéologues. « La glyptique, a-t-on dit, a été plus négligée par M. Labarte qu'elle ne le fut réellement aux époques dont il étudie les arts. Certes l'art de la gravure en creux devait être tombé bien bas pour que Charlemagne en fût réduit à employer une intaille antique en guise de sceau; mais cet art se releva sous ses successeurs [4]. »

1. Cet inventaire a été publié par M. de Laborde dans le tome II de la *Notice des émaux et bijoux du Louvre.* Paris, 1853.

2. Manuscr. Bibliothèque nationale, n° 2705, ancien 8356.

3. Le mot *sceau* ayant une double signification et exprimant tout à la fois la pièce gravée en creux qui donne l'empreinte et cette empreinte, nous conserverons, pour éviter toute confusion, comme l'a proposé M. Douet-d'Arcq, le nom de *sceau* à cette empreinte, et nous donnerons celui de *matrice* à la pièce gravée qui sert à l'imprimer.

4. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIX, p. 130.

Nous allons donc examiner à nouveau cette grave question, et donner plus de développement aux raisons qui ont fixé notre opinion.

On a cité à l'appui de la critique qui nous était faite : 1° un disque de cristal de roche, reproduisant en intaille l'histoire biblique de Susanne ; il a été acheté par le Musée Britannique à la vente Bernal [1] ; 2° une figure de l'empereur Lothaire gravée sur un cristal de roche qui est fixé, avec des camées antiques et des pierres fines, sur une croix d'or appartenant au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle [2]; 3° une petite pièce de cristal de roche gravée en intaille et sertie dans le fauteuil d'une statuette d'or de sainte Foy, provenant du trésor de l'ancienne abbaye de Conques [3] ; 4° le saphir de saint Louis gravé en intaille, qui est conservé au Louvre [4]; et 5°, a-t-on ajouté, « un certain nombre de camées et d'intailles que possède le cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale. »

Avant d'examiner les différentes pièces citées par notre contradicteur, il est nécessaire de faire une observation générale. Les inventaires du XIVe siècle constatent l'existence d'un grand nombre de pierres gravées ; il y en avait sur toutes les belles pièces d'orfévrerie ; mais, comme le disait M. de Laborde, « une question grave se pose ici : que sont devenus ces camées, matière indestructible, sans emploi dans aucune préparation, sans valeur intrinsèque [5] ? » Il est constant, en effet, qu'ils n'ont pas été détruits et qu'ils n'ont pas été jetés à la rivière. Aussi la réponse à la question de M. de Laborde est-elle facile à faire. Presque tous ces camées et intailles étaient des pièces antiques, et ce sont elles qui enrichissent aujourd'hui les collections publiques et les cabinets des amateurs.

Mais, dit-on, on rencontre dans les inventaires du XIVe siècle la description de pierres reproduisant des sujets chrétiens, qu'il faut par conséquent attribuer au moyen âge. A cette objection nous répondrons que les rédacteurs des inventaires manquaient absolument de critique

1. N° 1295 du Catalogue de la collection Bernal. Londres, 1857.

2. Cette intaille est gravée dans les *Mélanges d'archéologie*, t. Ier, pl. XXXI; dans l'ouvrage de M. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittel. in den Rheinlanden*, pl. XXXIX; dans celui de M. l'abbé Bock, *Karl's des Grossen Pfalzkapelle*, p. 35, et reproduite plus loin, page 389.

3. Elle est gravée dans le *Trésor de Conques*, par M. Darcel, et reproduite plus loin, page 394.

4. Il est gravé dans les *Gemmes et joyaux de la couronne*, par M. Barbet de Jouy. Paris, 1865, pl. XI, et reproduit ci-après, p. 395.

5. *Glossaire*, dans la seconde partie de la *Notice des émaux et bijoux du Louvre*. Paris, 1853, p. 189.

archéologique, et très-souvent même de toute instruction. Ne sait-on pas en effet que le sujet purement mythologique (Minerve et Neptune) d'un grand camée de la Bibliothèque nationale [1] passait, avant d'avoir été donné à Louis XIV par l'église qui le possédait, pour la représentation du paradis terrestre et de l'histoire du péché d'Adam [2], et qu'on avait pris pour saint Jean l'évangéliste le Jupiter, avec un aigle à ses pieds, du beau camée de sardonyx donné par Charles V à la cathédrale de Chartres [3]. Avec de pareilles dispositions, les rédacteurs des inventaires du XIVe siècle et du XVe n'ont pas manqué, quand le sujet s'y prêtait tant soit peu, de convertir en sujets chrétiens les sujets profanes des camées et des intailles antiques. Ainsi M. de Laborde, après avoir compulsé tous les inventaires du XIVe siècle, ne trouve à transcrire dans son *Glossaire*, sous le titre de « Camahieux du moyen âge », que trente-huit pièces. Avec la façon de procéder des scribes de ce temps que nous venons de signaler, on ne peut, sans avoir les pièces sous les yeux, admettre comme exactes des désignations ainsi faites : « Une sainte Agnès en ung camahieu ; — une Véronique en ung camahieu. » Des descriptions comme celles-ci : « Une ancienne croix d'or à six camahieux ; — ung camahieu d'un enfant blanc qu'un ange tient ; — ung grand camahieu ou dedans a ung homme séant soubz ung arbre, tenant un épervier et ung chien devant luy, » ne peuvent en aucune façon justifier l'attribution au moyen âge qui leur est donnée par M. de Laborde. Ce n'est que quand le crucifiement est indiqué comme étant reproduit sur un camée qu'on peut croire que les rédacteurs des inventaires ne se sont pas trompés. Eh bien, dans les trente-huit citations de M. de Laborde, il n'y en a que trois où les pierres soient indiquées comme reproduisant le Christ en croix. On rencontrerait, au contraire, un très-grand nombre de pierres gravées avec ce sujet, si populaire au moyen âge, s'il avait existé en Occident des artistes graveurs en pierres fines. Ces trois camées devaient être byzantins. Deux autres camées compris dans les trente-huit appartenaient évidemment à l'Orient : « Ung reliquaire beslong, ouvré à façon de Damas, sur lequel est un camahieu d'ung ymage de Nostre-Dame enlevé ; — La croix que l'empereur Constantin portait en bataille, mise en ung joyau d'or, garny d'ung grand camahieu où est enlevé l'image de Nostre Seigneur. » Le reliquaire étant de la façon de Damas, c'est-à-dire de provenance orien-

1. N° 36 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

2. *Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. Ier, p. 273, année 1717.

3. Il est conservé à la Bibliothèque nationale : c'est le n° 4 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

tale, sur quoi se fonderait-on pour attribuer le camée à l'Occident? Et quant à la croix de Constantin, ce n'est pas en Occident sans doute que le fondateur de l'empire d'Orient avait dû faire graver le camée qui la décorait[1]. Ainsi aucune des descriptions de pierres gravées transcrites dans les inventaires du XIVe siècle n'a établi que leur exécution appartînt à l'Occident. On signale souvent dans ces inventaires l'artiste qui a exécuté la pièce décrite; jamais on ne trouve le nom d'un artiste à la suite de la description d'une pierre gravée.

Examinons maintenant les différentes pièces sur lesquelles on s'appuie pour justifier l'existence de la pratique de la glyptique en Occident sous les successeurs de Charlemagne.

Le cristal de roche du Musée Britannique est une grande pièce de 113 millimètres de diamètre sur laquelle sont gravés, en intaille, différents sujets de l'histoire biblique de Susanne, avec des inscriptions latines. Au-dessus du sujet central on lit : LOTHARIUS. REX. FRANC. FIERI. JUSSIT. Et de cette inscription, qui ne dit pas autre chose si ce n'est que c'est le roi Lothaire qui a commandé cette intaille, on veut tirer la conséquence que sous le petit-fils de Charlemagne, l'empereur Lothaire, l'art de la glyptique était en pleine floraison en Occident. Eh bien, de l'inscription même de l'intaille nous allons tirer la preuve qu'elle n'a pu être gravée en Occident. En effet, si le graveur avait été sujet de Lothaire et qu'il eût travaillé sous ses yeux, il n'aurait pas manqué de donner à son prince le titre que celui-ci portait. Or, jamais Lothaire n'a porté que le titre d'empereur. Eckhart, dans son histoire de la France orientale sous les Mérovingiens et les Carolingiens, a donné la reproduction des monnaies frappées au nom de Lothaire[2]. Dès que ce prince est associé à l'empire par son père Louis le Débonnaire (817), la légende des monnaies lui donne le titre d'empereur : HLUDOVICUS I-P, et au revers : HLOTARIUS I-P. Postérieurement, et même après avoir été fait roi d'Italie (821), il conserve le titre d'empereur : ses monnaies, qu'elles soient frappées dans les palais impériaux, ou bien à Verdun, à Cambrai, à Dorestat sur le Rhin, à Milan, à Venise, ou à Rome sous le pape Grégoire IV, portent toutes pour légende autour d'une croix : HLOTARIUS IMPERAT. ou IMP. La Bibliothèque nationale possède une seule monnaie avec la figure de Lothaire, et, dans la légende, on lit : IMP. AVGV. (*impe-*

1. Comme on le voit, les camées portaient au XIVe siècle le nom de « camahieux » Ce nom se perpétua durant le XVe et le XVIe siècle. On le retrouve dans tous les inventaires, et notamment dans l'inventaire de Henri II, de 1560; Manuscr. Biblioth. nation n° 4732, fr.

2. *Commentarii de rebus Franciae orientalis*... Wirceburgi, 1729, t. II, p. 445

rator Augustus). Comment donc un artiste franc ou italien qui aurait gravé l'histoire de Susanne sur les ordres de ce prince lui aurait-il donné le titre de roi qu'il n'a jamais porté exclusivement, au lieu de celui d'empereur, auquel il tenait beaucoup? Mais si le cristal a été gravé dans l'empire d'Orient, la qualification de roi se comprend. Jamais, en effet, les Grecs n'ont donné d'autre titre à Charlemagne et à ses successeurs à l'empire. Le titre d'empereur a toujours été réservé par eux à l'empereur des Romains assis sur le trône de Constantinople [1]. Constantin Porphyrogénète, dans son livre sur l'administration de l'empire, parle de Lothaire et de son aïeul Charlemagne; il ajoute à leur nom la qualification de Grand, mais il ne leur donne que le titre de roi [2]. Ainsi le titre de roi gravé à la suite du nom de Lothaire, au lieu de celui d'empereur, qui lui était concédé par tous les rois de l'Occident, n'a pu lui être attribué que par un artiste grec. Lothaire a reçu plusieurs ambassadeurs des empereurs grecs, porteurs de riches présents; il est possible qu'ayant trouvé parmi ces présents des intailles qui lui auraient plu, il ait chargé les ambassadeurs qu'il envoya à son tour à l'empereur d'Orient de lui rapporter une grande pierre gravée, sur laquelle l'artiste a inscrit le nom de Lothaire qui lui commandait le travail, mais en ne lui donnant que le titre de roi, qui seul lui était reconnu par les Grecs.

On ne pourrait pas dire que la légende de cette pièce de cristal doit se rapporter au roi Lothaire, second fils de l'empereur Lothaire, parce que Lothaire II n'a jamais été que roi de Lotharingie et n'a jamais pris le titre de roi des Francs, REX FRANC [*orum*], qu'on y lit; c'est l'oncle de Lothaire II, Louis Ier le Germanique, qui avait alors le titre de roi des Francs orientaux [3].

Après l'intaille sur cristal du Musée Britannique, on produit celle qui est enchâssée dans la croix d'or appartenant au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, où elle est conservée comme un don de l'empereur Lothaire. Cette belle croix de 49 centimètres et demi de hauteur, sur une largeur de 39 centimètres à la traverse, est pattée aux extrémités, comme toutes les anciennes croix de l'Orient; elle a exactement la forme de celle que porte l'archevêque Maximianus dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, où il est représenté à côté de Justinien. L'une des faces est ornée de camées et de pierres précieuses disposées avec la plus grande symétrie. Un très-beau camée antique, représentant la tête

1. Du Cange. *Glossarium ad script. med. et infim. græcitatis*, v° Ῥήξ.

2. Constantini Porphyr., *De administrando imper. lib.*, cap. XXVI, ap. Banduri, *Imp. orient.*, p. 80.

3. *Annales Fuldenses*, ap. Pertz, *Monum. Germ. historica*, script., t. Ier, p. 369.

d'Auguste dans la force de l'âge, est serti au point de jonction de la hampe avec le bras de la croix. Au-dessous, vers le bas de la hampe, est une intaille sur cristal de roche reproduisant une tête diadémée et drapée à l'antique avec cette inscription : † XPE ADIVVA HLOTHARIUM REG [*em*]. Les chatons qui sertissent les pierres saillissent de plus d'un



INTAILLE DE LA CROIX D'AIX-LA-CHAPELLE.

centimètre au-dessus du fond. Ce genre de monture des pierres fines, que l'Asie a conservé jusqu'aujourd'hui, était particulier aux bijoux byzantins. Au delà d'un tore filigrané qui termine les parties droites des quatre branches de la croix, à l'endroit où commence l'élargissement patté, on trouve un petit cordon anguleux revêtu d'émail cloisonné qui présente un semis de petits losanges dentelés, alternativement blancs et bleus, avec une croix alternativement bleue et blanche au centre de chacun. Ils sont pour la forme exactement semblables à ceux qui se voient dans les bordures du reliquaire byzantin de Limbourg. La forme de la croix, la symétrie de l'ornementation, la structure des chatons, les émaux dont les artistes grecs avaient encore seuls la pratique au IXe siècle, et qui ont une identité parfaite avec des émaux dont l'origine byzantine est incontestable, tout, en un mot, dénote dans cette croix un travail byzantin. Si l'on veut la comparer avec une pièce d'orfévrerie française de la même époque, la couverture du livre de prières de Charles le Chauve que conserve le musée du Louvre, on reconnaîtra facilement la différence qui séparait le travail occidental de celui de Constantinople. Dans l'orfévrerie française, les pierres précieuses sont amoncelées presque sans ordre; dans la croix d'Aix, au contraire, elles sont disposées avec une symétrie parfaite et une élégance achevée, malgré la forme irrégulière des pierres. Il est probable que la croix d'Aix a dû faire partie des présents apportés à Lothaire par les ambassadeurs des empereurs d'Orient. L'histoire à cet égard nous prête son

autorité. Les Annales de Saint-Bertin nous disent, en effet, que l'empereur Théophile ayant envoyé des ambassadeurs à Louis le Débonnaire, ceux-ci furent reçus par Lothaire, auquel ils remirent des lettres et des présents. Une autre ambassade fut députée à Lothaire lui-même, en 843, par Théodora, tutrice de son fils l'empereur Michel III[1].

On possède deux portraits de l'empereur Lothaire : le premier dans



LOTHAIRE DU MANUSCRIT LATIN DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, N° 266.

une miniature[2] peinte au verso du premier folio de l'évangéliaire ayant appartenu à ce prince et qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque



MONNAIE DE LOTHAIRE.

nationale (ms. latin n° 266); le second sur une pièce de monnaie d'argent, dont le cabinet des médailles de cette bibliothèque possède

1. *Annales Bertianini*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, script., t. Ier, p. 426 et 439.
2. Cette miniature est gravée par Eckhart, *Comm. de rebus Franciæ orientalis*,

un exemplaire. Les deux portraits, quoique rendus par des procédés bien différents, ont entre eux de la ressemblance. Le petit-fils de Charlemagne est représenté dans la force de l'âge; dans la miniature, il porte une couronne fermée d'une forme singulière; dans la pièce de monnaie, la tête est laurée. Il est évident que le miniaturiste et le graveur en médailles ont eu l'intention de faire un portrait, aussi ressemblant que possible, de leur souverain, dont ils avaient une image sous les yeux. Mais les deux portraits n'ont aucun rapport avec la figure exprimée dans l'intaille qui est sur la croix d'Aix-la-Chapelle. Le graveur en pierres dures n'a pas voulu reproduire Lothaire. Il est fort probable que l'impératrice Théodora, voulant envoyer une très-belle croix d'or au chef des Francs et y attacher le nom de ce prince, a fait prendre une intaille déjà faite et reproduisant une tête diadémée autour de laquelle elle a fait graver la légende que Lothaire employait sur ses sceaux, avec cette différence, toutefois, qu'au lieu d'IMP [*eratorem*] ou d'AUG [*ustum*], elle a fait écrire REG [*em*], puisqu'elle ne reconnaissait au souverain des Francs que le titre de roi.

Deux sceaux de Charles le Chauve († 877), frère de Lothaire, qui proviennent en partie cependant d'une matrice de pierre gravée, vont



SCEAU DE CHARLES LE CHAUVE.

(N° 21 de la coll. des Archives.)

nous servir encore à démontrer que la glyptique n'était pas exercée en Occident au IXe siècle. Ces sceaux sont conservés aux Archives nationales et inscrits dans l'inventaire sous les nos 21 et 26[1]. La matrice qui les a donnés est composée, dans tous les deux, d'une pierre gravée reprodui-

t. II, p. 353, et dans les *Arts somptuaires*, t. Ier des planches. Nous reproduisons le buste de Lothaire d'après la miniature du manuscrit.

2. M. Douet-d'Arcq, *Invent. de la collect. des sceaux des Archives de l'empire*, p. 369 et 370. Nous les reproduisons ici.

sant un buste, la tête laurée et tournée à droite : mais les pierres ont été encastrées dans une bordure de métal sur laquelle a été gravée la légende KAROLUS GRATIA DI REX du premier sceau, et celle de KAROLUS MISERICORDIA DI IMPERATOR AUG. du second. Il résulte évidemment de ce fait que, pour fabriquer les deux sceaux, on a pris des pierres antiques d'une basse époque qu'on a serties dans une bordure plate de métal sur laquelle il était facile de graver telle légende que l'on voulait ; si les têtes avaient été spécialement gravées pour Charles le Chauve, l'artiste n'aurait pas manqué de tracer la légende sur la pierre autour du buste. Mabillon, qui a publié le second de ces sceaux, fait remarquer que la



SCEAU DE CHARLES LE CHAUVE.

(Nº 26 de la coll. des Archives.)

figure est très-différente de celle gravée sur un autre sceau plaqué sur un diplôme de ce prince daté de 839 et qu'il a publié également[1]. Nous ajouterons que les têtes laurées des deux sceaux conservés aux Archives n'ont aucune ressemblance avec les beaux portraits que l'on possède de Charles le Chauve dans la Bible de Saint-Martin de Tours[2], dans celle de Saint-Paul hors des murs à Rome, dans l'évangéliaire de Saint-Emmeran[3] et dans son livre de prières[4]. Les peintres miniaturistes doivent avoir fait des portraits aussi ressemblants qu'il leur était possible, et la dissemblance absolue de ces portraits avec les figures gravées sur les pierres ne donne-t-elle pas la preuve qu'elles n'ont pas été faites pour Charles

1. *De re diplomatica,* p. 407, 408 et 409.

2. Elle est conservée au Louvre, nº 25 de la *Notice du Musée des souverains;* nous donnons, d'après ce manuscrit, la reproduction du portrait de Charles le Chauve.

3. Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque royale de Munich.

4. Ce livre appartient au Louvre; nº 24 de la *Notice du Musée des souverains.*

le Chauve? Les Archives possèdent encore un sceau de Charles le Simple († 929) qui est composé de la même façon que les deux sceaux en pierres dures de son aïeul[1].

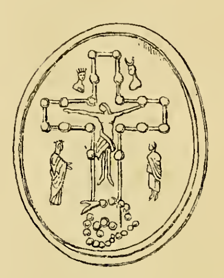


CHARLES LE CHAUVE DE LA BIBLE CONSERVÉE AU LOUVRE.

L'intaille sur cristal de Conques est placée dans le sommet du dossier d'un fauteuil d'argent doré où est assise la statuette d'or de sainte Foy, qui, d'après M. Darcel, aurait été faite à l'époque de la translation du corps de la sainte à Conques, sous Charles le Simple, à la fin du IXe siècle ou au commencement du Xe. La statuette est en effet d'un faire assez barbare, pour appartenir à une époque où l'art était arrivé au dernier degré de la décadence. Mais quant à l'intaille, M. Darcel, qui comprend très-bien qu'elle n'a pu être exécutée en France au Xe siècle, veut qu'elle appartienne à l'époque des premiers Carolingiens, « qui fut habile, dit-il, à travailler le cristal de roche. » Et il cite à l'appui de son opinion les deux pièces portant le nom de l'empereur Lothaire. Or, nous venons de démontrer, ce nous semble, que ces deux pièces ne pouvaient avoir été gravées en Occident. Le cristal de Conques reproduit en figures microscopiques le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Ce tout petit Christ placé sur une croix relativement très-grande est bien dans le style byzantin. Au surplus, on ne peut tirer aucune induction en faveur

1. N° 29 de l'*Inventaire de la collection des sceaux*, déjà cité.

de l'origine française de cette intaille, et de la date du IXe siècle qui lui est donnée, de ce qu'elle se trouve faire partie de l'ornementation d'une pièce d'orfèvrerie exécutée en France à la fin du IXe ou au Xe; car, au dire de M. Darcel, « pendant les neuf siècles qui nous séparent des années de sa fabrication, cette statue a dû recevoir de nombreuses additions...; l'agrafe qui ferme le collet de la robe est un bijou du XVe siècle...; le reliquaire (posé sur les genoux de la statue) destiné à contenir les



INTAILLE PLACÉE SUR LA STATUETTE DE SAINTE FOY, A CONQUES.

restes de la sainte est évidemment de la fin du XIIIe. » On voit encore sur la statue des émaux translucides sur relief du XIVe siècle; enfin une plaque d'argent, appliquée sur son dos et sur laquelle la tête du Christ est rendue au repoussé, est attribuée au VIIIe[1]. Qui peut dire, en présence de cette réunion d'objets si divers par l'âge et par l'origine, d'où peut provenir l'intaille sur cristal et à quelle époque elle a été placée sur le fauteuil de la statue? Ce n'est donc pas sur cette pièce qu'on peut établir l'existence de l'exercice de la glyptique en Occident au moyen âge.

Les archéologues qui soutiennent cette opinion sont obligés de franchir plus de quatre siècles sans pouvoir signaler aucune pièce de glyptique, et de passer sans transition de l'époque de Lothaire à celle de saint Louis pour présenter une pierre qui leur vienne en aide. Cette pierre est un saphir taillé en table, sur lequel la figure d'un roi en pied, debout, nimbé, couronné et portant un sceptre, est gravée en intaille. Elle est placée au chaton d'un large anneau d'or sur le contour duquel des fleurs de lis sont gravées en creux et remplies d'émail noir. On voit auprès de la tête du roi les lettres S. L. Cette inscription : C'EST LE SINET DU ROI SAINT LOUIS, est tracée sur l'or à l'intérieur de l'anneau.

1. M. Darcel, *le Trésor de Conques*. Paris, 1861, p. 49 et suiv.

Cette bague appartenait autrefois au trésor de l'abbaye de Saint Denis; elle est aujourd'hui conservée au Louvre et figure au catalogue du Musée des souverains, rédigé par M. Barbet de Jouy, sous la dénomination de « Bague sigillaire de saint Louis[1]. »

Il est évident que la gravure du saphir représente un roi de France de la race des Capétiens; mais ce roi est-il Louis IX, et la bague qui a ce saphir au chaton était-elle un sceau du saint roi? Ces deux questions sont résolues affirmativement depuis plus de deux cents ans. M. Barbet de Jouy n'a fait que suivre la tradition; mais cette tradition ne remonte



SAPHIR DE LA BAGUE DE SAINT LOUIS AU LOUVRE.

qu'au milieu du XVIIe siècle. C'est Dom Germain Millet qui, dans sa description du trésor de Saint-Denis[2], a dit le premier que le saphir reproduisait la figure de saint Louis, et Félibien, s'en rapportant sans examen au dire de son prédécesseur, décrit ainsi la bague : « Anneau de saint Louis; il est d'or semé de fleurs de lys et garni d'un saphir sur lequel est gravée son image avec ces deux lettres S. L., c'est-à-dire SIGILLUM LUDOVICI, cachet de saint Louis[3]. » Mais l'inventaire du trésor de Saint-Denis, rédigé dans le dernier quart du XVe siècle, donne une autre description : « Un anneau d'or néeslé en verge demy ronde dessus semée de fleurs de lys ; escrit dedans : *C'est le sinet du roy saint Louis*, et sur iceluy un saphir carré en table gravé à une image d'un roy, et aux deux costés de la teste d'iceluy une S avec une L, prisé, or et pierre, huit écus[4]. » Ainsi les religieux qui représentaient les objets du trésor aux commissaires nommés par le roi pour faire l'inventaire disaient bien que l'anneau avait appartenu à Louis IX et qu'il lui avait servi de petit sceau, de signet ; ils constataient que la gravure reproduisait un roi, mais ils ne prétendaient pas, comme Dom Millet et Félibien, que ce roi fût saint Louis, et certes ils n'auraient pas manqué de le dire s'ils

1. N° 34 de la *Notice du musée des souverains*, par M. Barbet de Jouy.

2. *Le Trésor de Saint-Denis*, 1645.

3. *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*. Paris, 1706, p. 51.

4. *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, Archives nationales, LL. 1327. Nous avons donné une notice de ce curieux manuscrit dans notre *Histoire des arts industriels au moyen âge*, t. Ier, p. 435.

avaient cru posséder l'image de ce prince vénéré et placé au rang des saints. Aussi traduisait-on à Saint-Denis les deux lettres S. L. par *sigillum Ludovici*, et non par *sanctus Ludovicus*, comme le veut M. Barbet de Jouy dans sa *Notice du musée des souverains*.

Jacques Doublet, religieux de Saint-Denis, qui écrivit l'histoire de son abbaye dans les premières années du XVIIe siècle, n'avait pas plus de prétention que les rédacteurs de l'inventaire du XVe. Parmi les bijoux du trésor, il signale : « Le riche anneau d'or du roy saint Louis garny d'un beau et grand saphir carré en table et sur iceluy une image gravée d'un roy [1]. » Comment Doublet, qui témoigne d'une profonde vénération pour saint Louis, qui décrit avec amour tout ce que l'abbaye possédait comme venant de ce prince, aurait-il négligé de dire que l'intaille représentait le saint roi, quand il ne manquait pas de signaler « une petite croix d'or à crucifix d'un costé et un saint Louis de l'autre, le tout néeslé et d'or [2] »? Ainsi, au commencement du XVIIe siècle, on ne croyait pas encore posséder l'image de saint Louis dans l'intaille qui existait au chaton de son anneau. C'est Dom Millet qui, pour lui donner plus de valeur, a imaginé d'y voir la figure de Louis IX ; et cette désignation, imprimée dans un livre à l'usage des personnes qui visitaient le trésor, a fait fortune et a été admise après lui sans examen.

Si l'intaille ne reproduit pas la figure de Louis IX, elle donne celle de l'un de ses ancêtres, et l'on peut avec quelque certitude y voir son bisaïeul Louis VII. Ce prince, allant en Asie avec une armée française pour combattre les musulmans, avait été reçu à Constantinople avec de grands honneurs par l'empereur Manuel Comnène ; il y séjourna quelque temps dans un palais qu'on lui avait préparé pour demeure (1147). Constantinople était encore à cette époque la ville la plus commerçante et la plus artistique de l'Europe ; et bien que les Grecs fussent alors fort mal disposés envers les Latins, il ne peut être douteux que les artistes et les marchands n'aient été offrir au puissant roi de France et à sa jeune femme, qui l'accompagnait, les plus belles productions de l'art byzantin. La glyptique était encore alors en pratique dans la capitale de l'empire d'Orient, et Louis VII, qui n'avait pas en France à sa disposition d'artistes en ce genre de travail, a pu demander à l'un des graveurs byzantins en réputation une intaille qui reproduisît sa propre image dans son costume royal. Le saphir, monté en bague, a dû passer en la possession des descendants de Louis VII jusqu'à saint Louis, qui l'a

1. *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*. Paris, 1621, p. 346.
2. Ibid., p. 337.

donné à l'abbaye de Saint-Denis. Voilà ce qui nous paraît probable ; car si la pierre avait été gravée en France sous Louis VII, la glyptique aurait été encouragée et la pratique ne s'en serait pas perdue. Sous Louis VII, en effet, l'abbé Suger, premier ministre du roi et régent du royaume pendant son absence, ne se contentait pas de protéger les arts de luxe dans lesquels la France excellait déjà ; mais lorsqu'un art, pratiqué chez nos voisins, n'y était pas encore connu, il faisait venir des artistes pour l'exercer sous sa direction et en doter notre pays. C'est ainsi qu'il appela des émailleurs de la Lotharingie pour élever dans son abbaye de Saint-Denis de grands monuments d'émaillerie, qui bientôt après furent imités à Limoges [1]. On enrichissait, de son temps, les châsses et les instruments du culte de pierres précieuses, de camées et d'intailles. Si la glyptique avait été exercée en Allemagne ou en Italie, Suger se serait servi des graveurs allemands ou italiens pour obtenir des sujets saints sur les pierres fines qu'il employait à la décoration de l'orfévrerie sacrée, au lieu d'y faire sertir des pierres antiques qui reproduisaient souvent des figures mythologiques. Ce qui démontre encore que la glyptique n'était pas pratiquée en France sous Louis VII, c'est que ce prince se servit pour contre-sceau, tantôt d'un abraxas, tantôt d'une pierre antique représentant une Diane [2]. Si le saphir de la bague du Louvre reproduit Louis VII, il ne peut avoir été gravé qu'en Orient.

Depuis Suger, le culte de l'art n'a fait que s'élever en France, et il est constant que si la gravure des pierres fines avait été exercée en Occident au temps de saint Louis, en plein XIIIe siècle, à cette époque de renaissance, elle n'aurait pas été abandonnée et nous la retrouverions florissante à la fin du XIVe ; tandis que cet art, comme on le verra plus loin, n'en était pas alors encore arrivé à produire des figures en intaille. Le saphir du Louvre n'a pas pu être gravé en France plus sous saint Louis que sous son bisaïeul Louis VII.

Examinons maintenant si la bague du Louvre a dû servir de sceau à Louis IX. Il faut remarquer d'abord que pour faire un saint Louis de la figure de roi gravée sur le saphir, il a fallu y tracer, postérieurement à la canonisation de ce prince (1297), le nimbe qui entoure la tête. C'est postérieurement aussi qu'on a gravé sur l'or à l'intérieur de l'anneau l'inscription : « *C'est le sinet du roy saint Louis* », et probablement les lettres S. L. qu'on voit sur l'intaille. Ces additions, faites arbitrairement,

1. Voyez notre *Histoire des arts industriels au moyen âge*, t. II, p. 254.

2. M. Douet-d'Arcq, *Inventaire de la collection des sceaux des Archives de l'empire*, t^er^. I, p. 271.

à une époque inconnue, ne sauraient donc fournir aucune preuve valable de la destination de la bague au temps où Louis IX la portait au doigt, et la question doit être examinée abstraction faite des lettres et de l'inscription.

Pour la résoudre, il faut examiner ce que c'était qu'un sceau au moyen âge et quel usage on en faisait. On donnait le nom de sceau à une empreinte obtenue le plus ordinairement sur une matière molle, comme la cire, et quelquefois sur un corps dur, comme le plomb, au moyen d'une matrice de métal ou de pierre dure sur laquelle étaient gravés en creux un signe, une marque, une figure quelconque qui servait à représenter en quelque sorte la personne à qui le sceau appartenait. A une époque où la connaissance de l'écriture était le partage du petit nombre, même parmi les grands seigneurs, le sceau tenait lieu de la signature, et lorsqu'elle devint usuelle, le sceau en fut la confirmation. Il donnait aux actes sur lesquels il était appliqué ou auxquels il était attaché un caractère authentique [1]. C'est à ce point qu'au moyen âge le mot latin *sigillum* avait les deux significations d'acte et de sceau [2]. Ainsi, à l'aide d'un sceau détourné des mains de son propriétaire ou du fonctionnaire qui en avait la garde, on pouvait donner à un acte faux la valeur d'un acte régulier ; on comprend dès lors avec quel soin les sceaux étaient conservés et préservés de tout détournement. Le grand sceau royal était gardé par un officier qui recevait le nom de référendaire sous la première race, et, sous les deux autres, le titre de chancelier [3]. Indépendamment du grand sceau royal, les rois possédaient par devers eux un ou plusieurs sceaux qu'on désignait sous le nom de sceaux secrets ou signets. On peut voir dans l'inventaire du trésor de Charles V avec quel soin les signets du roi étaient préservés de tout détournement. Les bagues du roi sont décrites au folio 60 sous ce titre : « Inventoire de joyaulx du roi, c'est assavoir fermaux, anneaux et autres choses estans ès coffre que le roi fait porter continuellement avecques soy et dont il porte la clef. » Et plus bas, au folio 66, on trouve la description des signets avec ce titre : « Signets du Roy estans oudit coffre dont ledit seigneur porte la clef. » Le roi ne confiait donc à personne les signets ou sceaux secrets qui lui servaient pour ses lettres et pour certains actes.

Lorsqu'on venait à perdre un sceau, soit par accident, soit par suite d'un vol, on s'empressait d'en déclarer la perte au juge de son domicile,

1. « Sigillarum usus inventus est ad faciendam fidem et ad præstandam rebus scriptis auctoritatem. » Mabillon, *De re diplomatica*, lib. II, cap. XVIII et XIV.

2. Du Cange, *Glossarium mediæ et infim. latinitatis*, v° SIGILLUM.

3. Mabillon, *De re diplomatica*, cap. XI.

afin d'en prévenir les conséquences [1]. Enfin l'usage de briser les sceaux à la mort du possesseur paraît avoir été général. François Duchesne, dans son *Histoire des chanceliers* [2], rapporte un acte, du 16 novembre 1380, duquel résulterait que les religieuses du prieuré de la Saussaie, près Villejuif, jouissaient, en vertu d'une ordonnance de Philippe-Auguste de l'année 1208, du privilége d'hériter des sceaux royaux à la mort du roi de France. C'est une quittance donnée par le prieur de l'église Notre-Dame de la Saussaie à la Chambre des comptes pour « les sceaux d'or et d'argent avec les chaisnes, tous cassés, demourés du trespassement du roy Charles nostre sire (Charles V), dernierement trespassé. Ce est assavoir les deux sceaux du secret, l'un d'or et l'autre d'argent, avec les chaisnes. Item le grand scel de la chancellerie... » Comme on le voit, les sceaux royaux n'étaient déposés dans le monastère de la Saussaie qu'après avoir été mis hors d'usage.

On peut juger, par la législation du sceau, par l'importance de son emploi et par le soin qu'on avait de sa conservation afin de n'en laisser l'usage qu'à celui à qui il appartenait, que Louis IX n'a pu donner de son vivant à l'abbaye de Saint-Denis une bague qui lui aurait servi de sceau secret et dont on aurait pu faire abus; qu'après sa mort les matrices de ses sceaux ont dû être brisées, et que si elles ne l'ont pas été, elles ont été conservées avec le plus grand soin par son fils et ses successeurs; mais qu'en aucun cas elles n'ont pu être livrées à qui que ce soit. Ce qui nous paraît probable, c'est qu'en allant visiter Saint-Denis, Louis IX aura tiré de son doigt l'une des bagues qu'il portait pour en faire hommage aux saints martyrs Denis, Rustique et Éleuthère. Les rois et les princes faisaient souvent à l'abbaye des dons de cette nature : Suger en a fourni plusieurs exemples dans son écrit sur les actes de son administration. Plus tard, après la canonisation de Louis IX, quelque abbé de Saint-Denis, ou même le religieux trésorier, aura supposé que la bague de saint Louis avait dû lui servir d'anneau sigillaire, et aura voulu le constater par la gravure des lettres S. L., et d'une inscription à l'intérieur de l'anneau. Du moment qu'on croyait, à Saint-Denis, posséder un signet de Louis IX, on s'est facilement imaginé que la figure gravée sur le saphir était celle du saint roi, et l'on aura fait graver le nimbe autour de la tête. Mais nous croyons avoir démontré que le saphir ne pouvait reproduire la figure de saint Louis, et qu'en aucun cas la bague n'avait pu servir de signet.

1. Mabillon, *De re diplomatica*, lib. II, cap. XVIII.

2. Franç. Duchesne, *Histoire des chanceliers et gardes des sceaux de France*, Préface.

Les dernières pièces présentées en faveur de l'existence de la glyptique en Occident au moyen âge sont : « Un certain nombre de camées et d'intailles que possède le cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale. » Si l'on ouvre le Catalogue de cette collection, on ne trouve (en dehors des camées de l'empire d'Orient), sous le titre de « Camées du moyen âge et de la Renaissance », qu'un seul camée du moyen âge : c'est celui que nous avons déjà cité comme représentant le Christ enseignant sa doctrine à trois disciples. Il est attribué avec raison par le rédacteur du catalogue aux premiers siècles du christianisme et à l'Italie [1]. On doit donc le considérer comme l'une des dernières productions de la glyptique de l'antiquité, et non comme appartenant au moyen âge. Il est vrai qu'au supplément du catalogue on trouve un camée sur sardonyx « représentant Noé buvant le vin dans une coupe devant un cep de vigne dont il cueille en même temps une grappe [2] », que l'auteur du catalogue croit devoir attribuer au XIIIe siècle; mais, dans sa bonne foi, il avoue « que la date est fort difficile à préciser, que les avis sont partagés sur cette date, et que quelques connaisseurs font remonter ce camée aux premiers siècles de l'ère chrétienne. » Ainsi, tous ces camées du moyen âge soi-disant conservés dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale se bornent à un seul, dont encore la date est contestée et qui nous paraît avoir tous les caractères des camées byzantins. Quant aux intailles, il n'en existe pas une seule.

Cette absence complète de toute pierre gravée portant avec elle un signe caractéristique de son exécution en Occident antérieurement au XVe siècle n'est-elle pas la preuve évidente que la pratique de la glyptique avait été perdue en Occident au moyen âge, si jamais elle y avait pris racine? Les camées à sujets chrétiens se rencontrent en si petite quantité dans les inventaires des trésors des princes français au XIVe siècle, qu'ils ne peuvent suffire à constater l'exercice de cet art; il faut admettre qu'ils sont venus de l'Orient, rapportés la plupart par les croisés. Quelques-unes de ces pierres à sujets chrétiens portent même avec elles la preuve de leur origine orientale. Nous en avons déjà cité deux exemples, et nous pouvons en rapporter deux autres empruntés à l'inventaire de Charles V [3]. Au folio 63, on inventorie une des bagues du roi avec cette description : « Annel des vendredis, lequel est néellé et y est la croix double noire de chacun costé où il y a crucifix d'un camayeux, saint Jean et Notre-Dame, et deux angeloz sur les bras de la croix, et le porte le

1. N° 294 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.
2. N° 3496 du Catalogue déjà cité.
3. Ms. Bibliothèque nationale, n° 2705.

roy continuellement les vendredis. » Ces mots « croix double » indiquent sans aucun doute la croix à double traverse, très-commune dans l'empire d'Orient dès le xe siècle et encore inusitée en Occident au xive. Au folio 69, on décrit : « Un reliquaire d'or plein de reliques, de la façon de Damas, garny d'ung bon saphir ou milieu où est ung Dieu enlevé (en relief)... » Le reliquaire « de la façon de Damas » était oriental ; le camée qui l'enrichissait devait l'être également.

Recherchons maintenant à quelle date il est possible de fixer la renaissance de la glyptique en Occident, et plus particulièrement en France.

On peut regarder comme certain que, du moment que les procédés de la glyptique eurent reparu en Occident, on en fit l'application à des pierres dures enchâssées dans les signets ou sceaux secrets que les rois avaient toujours sous la main ; nous pensons donc que, par l'examen des différents sceaux secrets que l'on connaît des rois et des princes français du xive siècle et du xve, on peut arriver à déterminer l'époque de l'introduction en France des procédés de la glyptique et l'état d'avancement de cet art à ces époques.

Les Archives nationales possèdent un assez grand nombre de sceaux des rois de France plaqués ou appendus, et il est facile à un œil exercé de reconnaître si la matrice qui a produit le sceau était de métal ou de pierre gravée. Les grands sceaux, dits sceaux de majesté, ont été tous produits par des matrices de métal, mais on reconnaît quelques pierres gravées dans les matrices des petits sceaux secrets. Depuis saint Louis jusqu'à Philippe de Valois, les matrices des petits sceaux ont été de métal. On a quatre sceaux secrets du roi Jean, dont trois, à matrices de métal, offrent des gravures tout à fait appropriées à leur destination : « L'écu semé de France dans un encadrement à quatre oiseaux ; — l'écu semé de France dans un encadrement enrichi des figures symboliques des évangélistes ; — les lettres I R F (*Johannes rex Franciæ*) surmontées d'une couronne » ; mais la matrice du quatrième était une pierre gravée antique représentant une tête de femme vue de trois quarts[1]. Le roi Jean († 1364) n'avait donc pas à sa disposition d'artistes capables de graver des signets de pierres fines pour y reproduire, comme dans ceux de métal, les armoiries de France, ni même ses initiales et une couronne. Arrivons à Charles V († 1380). L'inventaire du trésor de ce roi, de 1379, nous fournit la description de tous les signets de pierres fines qu'il possédait, et nous allons y apprendre ce qu'il avait pu obtenir de la glyptique.

1. N° 61 de l'Inventaire des sceaux, M. Douet-d'Arcq, *Collection des sceaux des Archives de l'empire*, 1863, p. 274.

Parmi ces signets, il y en a dont la pierre devait être antique ou byzantine. Tels sont : 1° « Le signet qui est de la teste d'un roi sans barbe et est d'un fin rubis d'Orient... » (folio 66). On comprend que si cette tête avait été celle de Charles V, le rédacteur de l'inventaire n'aurait pas manqué de l'exprimer. — 2° « Ung petit signet d'or où a une pierre corneline où dedans est taillée une teste d'home qui a une corne sur l'oreille... » (folio 68). C'est là certainement une tête de faune. — 3° « Ung signet d'une pierre de jaspe taillée d'une croix et a lettres autour » (folio 68). Du moment que le rédacteur de l'inventaire ne donne pas l'inscription qui entoure la croix, c'est qu'il n'a pu la lire; elle était grecque sans doute. — 4° « Ung signet où il y a une corneline en laquelle a ung lyon qui menge une autre beste. » — 5° « Ung autre signet de jaspre assiz en une verge d'or menue à chaaston où est ung hom̃e nu qui tient ung enfant devant luy. » Ces deux signets étaient évidemment garnis de pierres antiques. — 6° « Ung autre signet d'une topace ronde dessus où est taillée une lune et huit estoilles et escript autour, assiz en ung annel d'or » (folio 75). La topaze de ce dernier signet était sans doute une pierre gnostique.

On trouve maintenant au folio 68 de l'inventaire des signets d'une autre nature : 1° « Ung signet d'or pendant à une chesnette d'or et a ou milieu dudit signet ung saphir taillé à troys fleurs de lys. — 2° Deux signets pendants à une chesne d'or dont il a en l'ung ung saphir entaillé a un K environné de fleurs de lys et l'autre... ». Le K est la première lettre de Karolus, nom du roi en latin; il est donc probable que ce saphir, de même que celui aux trois fleurs de lis, avait été gravé pour Charles V, qui réduisit à trois les fleurs de lis sans nombre de l'écu de France. La description du signet qui accompagnait celui au K demande une explication : « et l'autre a ung saphir ouquel est intaillé ung roy à cheval, armoyé de France. » La description des objets inventoriés n'est pas toujours d'une construction grammaticale très-correcte. Ici les mots « armoyé de France » ne se rapportent pas au personnage figuré dans l'intaille, mais au signet dont la verge était sans doute couverte de fleurs de lis, comme l'est l'anneau de la bague de saint Louis. Ce saphir pouvait être une pierre antique. Mais en supposant que ce roi à cheval fût un roi de France, dont le bouclier aurait été décoré de fleurs de lis gravées, ce ne pouvait être Charles V, d'abord parce que le rédacteur de l'inventaire l'aurait dit, et ensuite parce que Charles V ne se serait pas fait représenter à cheval sur un sceau. Depuis Henri Ier, en effet, les rois capétiens se font voir sur les sceaux assis sur un trône, couronnés et tenant un sceptre. Le sceau du type équestre appartenait aux princes,

ducs et comtes souverains. Louis VII est le seul des rois de France qui se soit servi du type équestre dans les contre-sceaux, parce qu'il était devenu duc d'Aquitaine par suite de son mariage avec Éléonore, et il abandonna ce contre-sceau après son divorce [1]. Ainsi, en admettant que les mots « armoyé de France » s'appliquassent à la figure équestre du roi gravé sur le saphir, ce roi de France ne pouvait être que Louis VII. Or, nous croyons avoir établi plus haut que la glyptique ne pouvait avoir été pratiquée en France à l'époque de Louis VII, mais que ce prince, pendant son séjour à Constantinople, avait pu y faire graver des intailles à son effigie.

Ainsi, ce qu'on peut établir d'une manière certaine, c'est que sous Charles V on a su graver sur pierres fines des lettres et des figures plates, comme des fleurs de lis; mais il y a loin de là à en être arrivé à y graver des figures humaines qui offrent plusieurs plans. Il faut donc reconnaître que dans le dernier tiers du XIVe siècle la glyptique était à son début en France.

Cependant il faut prévoir une objection. On possède aux Archives



SCEAU DE CHARLES V.

(N° 67 de la coll. des Archives.)

nationales un très-petit sceau paraissant provenir d'une matrice de pierre, et reproduisant une tête vue de face, couronnée, à longs cheveux et barbue. Ce sceau étant plaqué sur un mandement de Charles V (scellé également du grand sceau de l'État), on a cru voir dans cette tête celle de ce roi [2]. Nous ne pouvons partager cette opinion. La pierre était encastrée, comme celles des sceaux de pierre de Charles le Chauve, dans une bordure de métal sur laquelle ont été gravés les mots : SCEL SECRET. Ainsi, pour en faire un sceau, il a fallu y ajouter une bordure de métal destinée à recevoir la légende. Or, nous venons d'établir que Charles V avait à sa disposition des graveurs déjà capables de tracer en intaille des lettres sur les pierres dures. Si l'un d'eux avait pu graver la figure du roi pour un signet, comment n'aurait-il pas gravé aussi la légende sur

1. Mabillon, *De re diplomatica*, lib. V, p. 428.

2. N° 67 de l'Inventaire des sceaux, déjà cité. Nous reproduisons ici ce sceau.

la pierre? Cette pierre n'a donc pas été gravée pour Charles V. Au surplus la tête, dans cette intaille, est barbue, et Charles V ne portait pas de barbe : il est représenté imberbe sur les grands sceaux de majesté, et l'on a de lui, dans la grande miniature placée en tête de son inventaire de 1379, un excellent portrait qui le représente sans barbe. Au contraire, Louis VII est représenté barbu sur son grand sceau; et comme ses successeurs avaient renoncé à la barbe [1], on pourrait encore reconnaître ce roi dans la petite pierre que Charles V possédait sans doute, et dont il aura fait faire un sceau en y faisant ajouter une bordure d'or pour tracer la légende. Nous avons dit pourquoi on pouvait posséder des pierres fines à l'effigie de Louis VII, bien que la glyptique ne fût pas pratiquée de son temps en Occident. On pourrait élever bien d'autres doutes sur le petit signet des Archives attribué à Charles V. N'est-il pas singulier, et presque sans exemple, qu'il soit plaqué sur un diplôme déjà revêtu du grand sceau de majesté? et comment ne figure-t-il pas dans l'inventaire des sceaux secrets de ce roi, s'il lui a appartenu? Mais il est inutile de tirer des conséquences de ces singularités; ce que nous avons dit suffit, ce nous semble, pour établir que la tête gravée sur ce signet ne peut être celle de Charles V.

Au commencement du xve siècle, la glyptique était en progrès; les graveurs ne se bornaient plus à tracer des lettres ou des figures plates en intaille, ils savaient faire des camées. On trouve dans l'inventaire du duc de Berry, qui ne mourut que trente-six ans après son frère Charles V, en 1416, la mention d'un camée reproduisant sa figure : « Un annel d'or auquel est le visage de monseigneur contrefait en une pierre de camahieu [2]. » L'inventaire de Charles le Téméraire renferme cette description d'un bouclier : « Ung bouclier de fer garny d'or et au milieu ung camahieu d'un Lyon entre trois fusilz [3]. » Les trois fusils, étant l'emblème adopté par Philippe le Bon (1419 † 1467), démontrent que ce camée avait été fait pour le duc de Bourgogne.

L'art de graver les pierres dures avait également reparu en Italie dans le dernier tiers du xive siècle. Cicognara cite Benedetto Peruzzi comme ayant exercé la glyptique à cette époque [4].

D'où vinrent les maîtres qui rapportèrent les procédés de cet art en

1. Mabillon, *De re diplomatica*, p. 417 et seq., a publié le sceau de majesté de Louis VII, qui le représente barbu comme son père et son aïeul, et ceux de Philippe-Auguste, de Louis VIII et de Louis IX, où ces rois sont représentés imberbes.

2. M. de Laborde, *Glossaire*, au mot Camahieu, p. 190.

3. M. de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 127.

4. *Storia della scultura*, t. II, p. 391.

Occident? On sait, et les monuments qui subsistent en font foi, que la glyptique n'avait jamais cessé d'être pratiquée dans l'empire d'Orient. Or, dès le milieu du xive siècle, les Turcs avaient envahi les provinces européennes de l'empire : en 1358, Soliman, fils d'Orkhan, s'était emparé d'Andrinople, et en 1360 Amurat Ier faisait de cette ville le siége de sa domination en Europe. Ces événements, ayant poussé des artistes grecs à se réfugier en Italie, peuvent être regardés comme la principale cause de la renaissance de la glyptique en Occident. Bien que les graveurs sur pierres ne fussent plus que des ouvriers grossiers et ignorants, ils y portèrent les procédés mécaniques de leur profession, et cela suffit. Du moment que ces procédés furent connus, la glyptique, en présence des grands artistes qui illustraient alors la péninsule italique, devait aussitôt renaître. Cependant cet art ne commença à produire de bons fruits, suivant Vasari, que sous les papes Martin V († 1431) et Paul II († 1471). Laurent de Médicis (1448 † 1492) et Pierre son fils, tous deux passionnés pour les camées antiques, en composèrent une nombreuse collection, et appelèrent à Florence les meilleurs maîtres graveurs de ce temps.

Nous ne devons pas pousser plus loin l'historique de l'art de la gravure sur pierres dures; le but de cette dissertation était uniquement de démontrer qu'après la chute de l'empire romain la glyptique avait cessé d'être pratiquée en Occident; que ses procédés n'y avaient reparu que dans le dernier tiers du xive siècle, et que ce n'était qu'au commencement du xve que les artistes français étaient parvenus à produire des camées et des intailles.

JULES LABARTE.



MINIATURES

PAR JEAN COUSIN[1]



Rigollot, dans son *Histoire des arts du dessin* (t. II, p. 503), place le peintre Jean Cousin parmi les bons miniaturistes de son temps.

« Le style du dessin propre à Jean Cousin, dit-il, et le livre qu'il a publié pour en répandre les principes, lui ont fait attribuer comme étant son ouvrage, ou au moins comme faites sous sa direction, les miniatures d'un magnifique livre de prières composé pour le roi Henri II et portant écrit au milieu du livre : *Henrico II christianissimo Francorum regi felicissimo* (Bibl. royale, ancien fonds latin, nº 1429).

« Les grandes et assez nombreuses peintures de ce manuscrit in-

1. Extrait d'une *Étude sur Jean Cousin,* avec son portrait *inédit,* étude que prépare en ce moment M. Ambroise Firmin Didot.

Pour accompagner l'article de notre éminent imprimeur, nous avons fait graver un tableau qui, dans l'état actuel de l'histoire, doit être attribué à Jean Cousin. Nous constaterons cependant que l'*Artémise* du cabinet de M. Poncelet ne présente point la coloration chaude et la manière grasse du *Jugement dernier*. Elle ne possède point non plus le relief puissant, accusé par un modèle ferme et large, bien que fin par l'exécution, qui distingue la *Pandore*. Le modelé est si peu ressenti, que la peinture en paraît plate, et l'on y constate, non pas l'influence de Jean Goujon, mais bien plutôt celle de l'école de Fontainebleau, et plus particulièrement celle de Nicolo del Abbate.

Et cependant l'*Artémise* ne peut être que l'œuvre d'un maître français du temps. Le caractère de son élégance, maniérée à la fois et délicate, ne permet point d'en douter. Signons-la donc, jusqu'à preuve contraire, du nom de Jean Cousin.

(*Note de la Rédaction.*)



JEAN COUSIN PINX.? HAUSSOUILLIER SCULP.

ARTÉMISE

Collection de M. Poncelet.

des Beaux Arts. Imp. A. Salmon _ Paris

diquent dans leur composition une certaine imitation de Michel-Ange; les proportions sont allongées à la manière du Primatice; les visages sont peints avec légèreté et d'une façon fort agréable; le tout est fait avec beaucoup de délicatesse et de fini. Une partie de ces peintures sont en camaïeu, c'est-à-dire d'une seule couleur. »

J'ai examiné ce beau manuscrit au Musée des souverains, où il est conservé maintenant, et c'est avec raison qu'il est attribué à Jean Cousin. M. le comte Clément de Ris partage aussi cette opinion. J'y ai reconnu, surtout dans les peintures en camaïeu, le grand style, le savoir du dessin, et jusqu'aux pyramides qui, dans les fonds architecturaux, caractérisent les compositions de Jean Cousin. Les peintures, au nombre de dix-sept, ont conservé toute leur fraîcheur primitive.

Sur la première page sont peintes les armoiries de France surmontées de la couronne entourée du collier de saint Michel.

Sur la seconde, dans un cartouche, les mots : *Henrico II christianissimo Francorum regi felicissimo;* le fond est un semis des chiffres H avec deux D et deux C.

Le troisième concerne saint Jean représenté par son aigle.

Le texte est accompagné de quatorze peintures, les unes en camaïeu, les autres en couleur.

La première. *Camaïeu bleu* représentant Jonas.

La deuxième. *Peinture.* Élisée disant à la veuve de l'un des prophètes de remplir des vases d'huile.

La troisième. *Peinture.* Josué sur le territoire de Jéricho ôte ses souliers à la demande d'un homme armé.

La quatrième. *Camaïeu en or.* Le serpent d'airain.

La cinquième. *Camaïeu rouge.* Le Seigneur apparaît à Abraham dans la vallée de Mambré.

La sixième. *Peinture.* La vision de saint Pierre.

La septième. *Camaïeu blanc sur bleu.* Moïse frappe le rocher et en fait jaillir l'eau.

La huitième. *Camaïeu rouge sur fond rose.* Les trois jeunes hommes dans la fournaise.

La neuvième. *Camaïeu rouge sur fond rose.* Élie et Élisée. Élisée est emporté dans les cieux sur un char.

La dixième. *Peinture.* Samson emporte les portes de la ville de Gaza.

La onzième. *Peinture.* Élie endormi sous un genévrier et apparition de l'ange qui lui ordonne de se lever.

La douzième. *Peinture.* Job sur son fumier, et sa femme.

La treizième. *Camaïeu en grisaille.* Daniel dans la fosse aux lions.

La quatorzième. *Peinture.* Le roi Henri II, dans l'église de Saint-Maclou, touchant les écrouelles.

Ce manuscrit mérite d'être étudié avec soin. Plus on l'examinera, plus on se persuadera que Jean Cousin en est l'auteur, surtout des peintures en camaïeu, particulièrement celles de Daniel dans la fosse aux lions, Moïse et le serpent d'airain, Abraham dans la vallée de Mambré, Jonas et la baleine. Cet emploi même des grisailles en camaïeu a quelque rapport aux tons de verrerie en grisailles exécutées par Jean Cousin, soit à Anet, soit ailleurs. Enfin ce manuscrit, qui a un caractère tout particulier d'énergie et de naïveté, et dont le dessin dans l'ornementation des fonds offre des similitudes frappantes avec ce qui se rencontre dans toutes les compositions de Jean Cousin, doit nous aider à découvrir d'autres œuvres jusqu'ici ignorées ou méconnues.

La bibliothèque publique de Rouen possède un très-précieux manuscrit contenant dix grandes miniatures ou peintures représentant la cérémonie de l'entrée de Henri II à Rouen, le 1er octobre 1550[1]. Elles sont très-remarquables et ne sont pas indignes de Jean Cousin. Ce qui pourrait même faire supposer qu'elles seraient de lui, c'est que, dans l'édition de cette Entrée, donnée par les libraires éditeurs privilégiés, Robert le Hoy, Robert et Jehan, dits du Gord, et imprimée par Jean Le Prest en 1551, la préface annonce que, pour célébrer dignement cette *joyeuse et triomphante entrée dans sa bonne ville de Rouen*, les échevins, « avec grande instance et prières, y mandèrent de loing-« tains pays souverains et excellentz maistres en leur art consommez, « quoiqu'il y en eust grand nombre de suffisants et très expertz en cette « ville. »

Or Jean Cousin fut très-probablement du nombre, puisqu'il orna de ses gravures sur bois l'édition imprimée à Rouen en 1551, où sont représentées avec quelques variantes les principales scènes de cette même cérémonie; quelques-unes sont même presque identiques.

Quoique le style des peintures du manuscrit ne soit pas aussi grandiose que celui des gravures sur bois du volume imprimé et que les costumes y paraissent plus conformes à une représentation fidèle de la cérémonie, on peut croire cependant que dans les gravures de l'édition

1. Cette *Entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, au mois d'octobre 1550* (en vers), fut publiée, d'après le manuscrit, en 1869, à Rouen, par la Société des Bibliophiles normands, à la librairie Le Brument (impr. de Boissel), in-4° oblong. Elle est ornée de dix planches gravées à l'eau-forte par Louis de Merval, et accompagnée de notes bibliographiques et historiques, par S. de Merval. Elle diffère de celle qui fut publiée en 1551 par Robert et Jehan, dits du Gord.

de Robert et Jehan du Gord, qui ne parut qu'un an après la cérémonie, Jean Cousin aura voulu poétiser cette entrée. Le style seul du dessin dans ces gravures sur bois y fait reconnaître sa main, et nous avons d'ailleurs l'attestation de Papillon, qui s'exprime ainsi :

« J'ai vu depuis quelques belles figures de Jean Cousin, excellemment gravées en bois, et sans doute de sa main, dans un livre in-4° de forme presque carrée, où il y a nombre de planches de toute la grandeur des pages pour la description de la magnifique entrée du roi Henri II et de Catherine de Médicis, sa femme, dans la ville de Rouen; ce sont la plupart des groupes de figures marchant quatre à quatre de front et de la hauteur du doigt.

« Ce livre assez rare a été vendu par le Hoy, libraire à Rouen. »

C'est dans cette remarquable entrée que se trouve la planche représentant les Brésiliens sauvages qu'on avait fait venir de leur pays natal pour figurer sous les yeux du roi et de la reine et de leur cour les jeux des Brésiliens qu'ils exécutent tout nus. Malheureusement la gravure est très-grossoyée, mais il suffit de comparer la première planche où l'on voit le Dauphin à cheval avec celle de la page 19 de l'Entrée de Henri II à Paris, imprimée chez Jacques Roffet en 1549, pour y reconnaître dans l'une comme dans l'autre l'œuvre de Jean Cousin. Les grandes planches représentant les illustres capitaines de Normandie, feuille D II; le char de la Renommée, feuille suivante; le groupe des trompettes, feuille F; et celui de la seconde bande portant des vases; celui de la tierce bande portant des couronnes et autres, sont remarquables par la fierté de son dessin, qu'on retrouve dans le *Songe de Poliphile*, page 60 et ailleurs.

Dans la bibliothèque de l'Arsenal est un manuscrit des *Heures de Claude Ier*, duc de Guise, grand in-8°. A la fin de ce manuscrit, d'une exécution très-ordinaire, qui porte les armes de Claude de Lorraine, né en 1527, mort en 1550, est ajouté un petit cahier de neuf feuilles, contenant une grande miniature et trois petites. En dedans de la couverture de ce manuscrit, on lit cette note écrite au commencement de ce siècle :

« Ce cahier ajouté à la fin doit avoir été exécuté à la fin du XVIe siècle par quelque excellent artiste de cette époque. Je ne crois pas cependant, vu le caractère de l'architecture, que ce maître ait été Italien. Le dessin se rapproche beaucoup de celui de J. Cousin, qui lui-même imitait le Primatice. »

Ces peintures sont très-belles et très-finement exécutées, mais n'offrent, ni pour l'architecture, ni pour le style, rien qui rappelle le grand caractère de J. Cousin. On les dirait de la même main que d'autres que

je possède, particulièrement celles d'un charmant petit livre d'Heures [1], qui a dû être exécuté à la belle époque de Henri II, et peut-être un peu plus récemment, attendu que l'art en devenant italien a perdu la naïveté qui distingue les miniatures des époques antérieures. On ignore le nom de l'habile artiste qui en est l'auteur.

Il serait très-important de pouvoir comparer le précieux manuscrit que possède le Musée des souverains avec le livre d'Heures, exécuté par Jean Cousin pour François Ier, et que l'on dit se trouver à Liverpool, chez M. Tobin [2].

Je possède une miniature ayant 22 centimètres de haut sur 15 de large, appartenant probablement à quelque admirable manuscrit de Jean de Guise, cardinal de Lorraine, mort en 1550. Sur un des côtés est son blason, sur l'autre sa devise dans un beau paysage dont l'architecture dénote Jean Cousin, ce que confirme l'exécution de ce chef-d'œuvre.

J'achevais à peine d'écrire ces lignes lorsque, par un singulier hasard, j'eus la bonne fortune d'acquérir plusieurs manuscrits et livres rares, parmi lesquels le plus précieux de tous pour moi contient huit peintures incontestablement de Jean Cousin.

Ce livre est un magnifique bréviaire ou livre d'Heures, peint par Jean Cousin pour *le grand écuyer de France Claude Gouffier, seigneur de Boisi, comte de Carvartz et de Maulevrier, chevalier de l'ordre*. La date de son exécution résulte de l'indication même insérée dans l'ornementation du frontispice, où Claude Gouffier porte le titre de *chevalier* de Boisi, qu'il avait en 1544, et qu'il changea en celui de *marquis* de Boisi en 1564 [3]. Ce bréviaire, de format in-folio, sur vélin, est orné de huit miniatures ou plutôt de tableaux. Il en contenait un plus grand nombre. Elles se sont conservées dans leur fraîcheur primitive, et à quelques retouches près dans la première. La perfection de ces huit miniatures est telle, qu'on ne saurait les attribuer qu'à lui-même; dans toutes, la grandeur du style annonce le dessin de Jean Cousin.

Ces peintures ou tableaux ont 38 centimètres de haut sur 20 de large, y compris les encadrements, dont le grand style ajoute un nouveau prix aux sujets qu'ils entourent. La hauteur de ces tableaux, prise en dedans de l'encadrement, est de 20 centimètres, et la largeur de 12 à 13 centimètres.

1. Il a appartenu à Anne d'Autriche, et sa belle reliure, exécutée par le Gascon, porte les armes de cette reine.

2. Cette indication provient d'un manuscrit en la possession de M. Hesme, à Villeneuve-sur-Yonne.

3. P. Anselme, *Histoire de la maison royale de France et des grands officiers de la couronne*, t. VIII, p. 505.

Dans cette ornementation, qui est du plus beau style de Henri II, on voit figurer des cariatides, des personnages, des mascarons, et au milieu des fleurs et des fruits briller les armes de Gouffier et ses deux épées fleurdelisées de grand écuyer, avec sa devise : *Hic terminus hæret*[1]. C'est dans son célèbre château de Oïron que ce protecteur et ami des beaux-arts avait amassé tant d'objets précieux si recherchés aujourd'hui des amateurs : faïences et émaux, tableaux, livres et sculptures, dispersés dans les plus riches collections où elles se font remarquer par leur mérite et par les hauts prix auxquels on se les dispute dans les ventes[2].

En voici la description :

1° *Le Frontispice*. C'est un des plus beaux spécimens de l'art de l'époque de Henri II. Les deux cariatides supportant le fronton sont des plus remarquables, et le goût de l'ensemble est exquis. Le contraste des couleurs donne aux armoiries un grand éclat.

2° *La Visitation*. Sainte Anne, accompagnée de deux jeunes filles, s'approche de la Vierge, derrière laquelle est un ange qui se retourne pour parler à une jeune fille. C'est un beau tableau, dont la composition est neuve et hardie. Dans le paysage, l'effet est pittoresque, et les détails architecturaux sont aussi caractéristiques que si Jean Cousin eût signé l'œuvre de son nom, mais l'exécution est dans certaines parties d'une main moins habile ; je soupçonne même que le bras de l'ange et la main de la Vierge plus particulièrement auront souffert d'une maladroite retouche.

L'encadrement est du plus beau style ; les armes de Gouffier sont au bas entre deux anges gracieusement dessinés.

3° *Adoration des Mages*. C'est peut-être le tableau le plus important et dont l'exécution ne laisse rien à désirer. Rien de plus naïf que la pose de l'Enfant tenu dans les bras de la Vierge. Chaque personnage est dans la situation qui convient à cette scène, et l'on remarque surtout la tête et la pose d'un Africain. Le paysage qu'on aperçoit dans le fond du portique produit un bel effet : à travers la voûte brille l'étoile qui guide les Mages.

4° *La Circoncision*. Le groupe des personnages, au nombre de huit, est heureusement disposé, et l'enfant Jésus est charmant de pose et d'expression. C'est une belle composition où tout rappelle Jean Cousin :

1. Citation de l'*Énéide* de Virgile, l. IV, vers 614.

2. Voyez *l'Art de terre chez les Poitevins*, par B. Fillon, p. 80; on y trouve des détails très-intéressants sur les célèbres faïences d'Oïron. A la page 107 et 118, l'auteur dit que les gravures du *Songe de Poliphile* ont eu une influence plus considérable qu'on ne se l'imagine sur le goût français.

le paysage et l'architecture offrent aussi leur aspect caractéristique. Quelques parties de la couleur ont souffert; mais heureusement on n'y a rien retouché.

5° *Le Couronnement de la Vierge.* Cette composition, dans sa simplicité, est d'un grand effet. La Vierge, portée sur des nuages, s'élève au-dessus du globe terrestre et est couronnée par le Père et le Fils assis sur l'arc-en-ciel ; au-dessus plane la colombe, lançant des rayons d'or sur un fond jaune et pourpre, sur lequel le groupe se détache harmonieusement.

6° *Le Christ délivrant les âmes de l'enfer.* Cette scène, par son effet grandiose et terrible, rappelle le *Jugement dernier.* Un palais en feu, où les murs et les arcades se détachent en noir sur l'incendie, forme un contraste de rouge et de noir très-bien approprié à ce sujet. La pose du Christ délivrant une femme à travers les portes brisées de l'enfer est d'un grand accent et digne du plus beau style de Jean Cousin. L'apparition au milieu du palais en feu de Satan peint en vert est dramatique.

7° *Résurrection de Lazare.* Belle composition et qui porte tous les signes caractéristiques de Jean Cousin. Lazare, sortant d'un tombeau surmonté de la pyramide historiée, est retiré par un saint. Ce groupe est très-bien dessiné. Jésus-Christ, sur le premier plan, est d'une taille au-dessus du vulgaire[1], ce qui, sans doute, a été fait avec intention et d'accord avec d'anciennes traditions. Les personnages derrière le Christ, dont deux femmes, sont d'une expression touchante. Dans le fond, un fragment d'amphithéâtre circulaire et des pyramides décorent ce paysage.

8° *La Trinité.* La disposition heureuse de ce groupe offre quelque rapport avec celui du couronnement de la Vierge. Je n'ai jamais rencontré de représentation aussi satisfaisante et aussi originale pour figurer la Trinité. Assis sur des nuages, le Père, le Fils et le Saint-Esprit sont de même grandeur, de même âge, et sont vêtus de même : de leur main droite, qu'ils tiennent élevée, ils donnent la bénédiction, et de la gauche, qu'ils dirigent chacun vers un triangle lumineux placé sur leurs genoux, ils indiquent du doigt le mot de DIEU en hébreu, en grec, en latin. La réunion de ces trois doigts figure donc un triangle, et il en est de même du pied de chacun, dont le groupe forme un autre triangle. Au-dessous d'eux est figuré l'univers céleste, où l'on distingue les groupes d'étoiles : Pégase, le Scorpion, les Poissons, l'Hydre, etc.

1. Dans les manuscrits, la figure du Christ dépasse fréquemment la taille du vulgaire. Il en est de même pour la figure de la Religion dans le précieux manuscrit de *Petites Heures d'Anne de Bretagne* que je possède.

A l'époque romane, le sujet de la Trinité représentant les trois personnes fut entièrement figuré sous la forme humaine. Mabillon[1] dit qu'Abailard avait fait sculpter les trois personnes de la Trinité sous la forme humaine et de dimension égale dans un oratoire du Paraclet ; le Père était au milieu, le Fils à droite, l'Esprit à gauche.

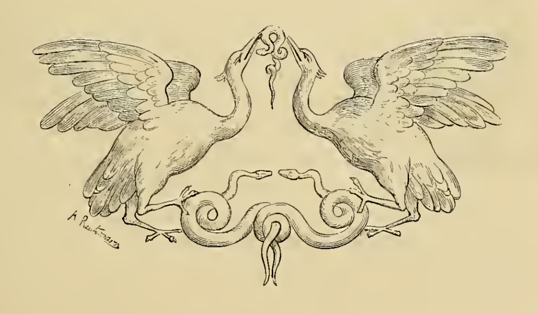
On lit derrière cette feuille ce quatrain :

> O ineffable Trinité,
> Nous te croyons en trois personnes
> Coéternelles et consones,
> Et t'adorons en Unité.

La découverte de ces peintures, qu'on ne saurait attribuer qu'à Jean Cousin, ajoute une nouvelle preuve à l'authenticité des miniatures du livre d'Heures de Henri II du Musée des souverains qui offrent les mêmes signes caractéristiques. On doit donc espérer que l'on parviendra à retrouver, soit en France, soit dans les pays étrangers, d'autres œuvres de Jean Cousin, et que chacun voudra bien nous aider dans cette recherche.

AMBROISE-FIRMIN DIDOT.

1. *Annales des Bénédictins*, vol. VI, p. 85, nº 14.



LES MUSÉES

LES ARTS ET LES ARTISTES

PENDANT LE SIÉGE DE PARIS



Que pouvaient être les arts, alors que toutes les ressources du pays étaient absorbées par la guerre et celles des particuliers par l'alimentation? Se battre et manger : telle a été, pendant quatre mois, l'unique préoccupation de Paris. S'il s'est mal nourri, il ne s'en est pas plaint; mais il s'est plaint et se plaint encore d'avoir été si mal dirigé dans les combats. Aussi la sculpture n'a-t-elle consisté qu'en grattages et la peinture qu'en œuvres mercantiles. Quant à bâtir, on n'y songeait guère.

L'empire avait trop prodigué ses chiffres et ses emblèmes sur les monuments qu'il avait construits, comme s'il l'eût fait aux frais particuliers du souverain, ainsi que cela se pratiquait sous l'ancienne monarchie. Ce soin puéril de vouloir imposer sa marque personnelle sur tout, depuis la façade des monuments jusqu'à la schabraque des chevaux, avait bien quelque chose de blessant pour la nation ; mais était-ce une raison pour biffer tous ces signes d'une époque?

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. IV, 2e période, p. 285.

Dès le lendemain du 4 septembre, au Louvre, un morceau de toile grise, qui y pend encore, était accroché tant bien que mal autour de la figure de Napoléon III qui occupe le centre du fronton de Simart, au pavillon Denon, et une chemise de plâtre recouvrait, sur la façade nouvelle de la galerie, le bas-relief en bronze qui le représentait encore costumé à la romaine et à cheval. Bientôt après on enlevait cette œuvre, que ne doivent regretter ni M. Barye ni le public. Quelques aigles disparaissaient aussi, notamment dans les couronnes qui, du côté de la cour du Carrousel, masquent la nudité des tympans des grands arcs ouverts sous la galerie.

Au palais des Champs-Élysées, l'on a taillé un globe ailé volant parmi les nuages, symbole, dit-on, du progrès, dans l'aigle colossale et d'une grande tournure que M. V. Vilain avait sculptée au-dessus de la fenêtre du péristyle central, et l'on transforme, au moyen de quelques coups de ciseau, en buste de Minerve celui de Napoléon III posé sur un cippe, au centre de la frise sculptée par Desbœufs. Quant aux aigles des écus, aux N et aux E, ils ont été partout impitoyablement grattés jusqu'au vif de la pierre.

A l'Élysée, même opération.

A l'Opéra, M. Ch. Garnier, toujours ingénieux, n'avait pas rendu adhérents au monument les emblèmes impériaux qui, du reste, n'y étaient point prodigués. Les N et les E de bronze, alternativement cloués sur les plaques de marbre incrustées parmi les ornements de l'attique, n'ont pas été difficiles à enlever. Les aigles, également de bronze, qui hérissaient leurs ailes dans les frontons circulaires du pavillon de l'empereur, ne tenaient que par un boulon qu'il a suffi de dévisser. Quant aux deux autres aigles de bronze qui s'abattent sur les colonnes rostrales placées de chaque côté des rampes accédant à ce pavillon, un sac de toile les cachait encore hier.

Tandis que sur les monuments élevés pendant l'empire l'on agissait d'une façon si radicale, on se contentait de cacher sous une couche de plâtre les chiffres que l'on avait ajoutés à la façade de la Monnaie par un esprit de courtisanerie que la *Gazette* a blâmé lorsqu'ils s'étalèrent au jour, et l'on raclait l'aigle dans le lourd écusson impérial que l'on avait substitué à l'élégant écu ailé de France au fronton du ministère de la justice, place Vendôme.

Conséquente avec elle-même, la *Gazette des Beaux-Arts* réclame énergiquement la suppression de ces additions maladroites, tout en protestant contre des mutilations que rien ne justifie, pas même l'exemple de Caracalla faisant biffer sur les monuments, où il était gravé à côté du

sien, le nom de Géta son frère. Car ce grattage est une date, et les documents écrits abondent trop aujourd'hui pour que l'on ignore jamais en quel temps tel ou tel monument de Paris aura été édifié.

Un assez méchant buste de la République, une esquisse en terre cuite de la *Résistance*, d'un mouvement exagéré et d'un type vulgaire, par M. Carpeaux, et une autre esquisse en plâtre d'un petit général faisant une enjambée par-dessus le corps d'une grande femme renversée à terre, sont tout ce que la sculpture a révélé au public. Ce groupe de M. Deloye, destiné à symboliser la défense de Strasbourg par le général Uhrich, fut exposé pendant le siége sur la place de la Concorde, devant la statue de Strasbourg, et partagea avec elle les hommages un peu emphatiques rendus par presque tous les bataillons de la garde nationale à l'héroïque et malheureuse cité. Nous ne saurions nous occuper de ce que l'on a pu entreprendre dans les ateliers, trop souvent abandonnés pour le corps de garde ou pour les remparts.

Aussi c'est là que la statuaire exécuta deux œuvres malheureusement éphémères, auxquelles cependant M. Théophile Gautier a soufflé la vie par la chaleur de son style et donné la durée par la description qu'il leur a consacrée dans le *Moniteur universel*. Il nous a autorisé à l'emprunter aux pages volantes du journal, pour la fixer dans celles plus faciles à consulter de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Musée de neige. — « La 7e compagnie du 19e bataillon de la garde nationale contient beaucoup d'artistes peintres et statuaires, blasés bien vite sur les péripéties de l'éternel jeu de bouchon, et qui ne demanderaient pas mieux que d'occuper d'une autre manière leurs loisirs d'une faction à l'autre. La pipe, le cigare, la cigarette, aident à brûler le temps : les discussions d'art et de politique le tuent quelquefois; mais on ne peut toujours fumer, parler ou dormir. Or, depuis trois ou quatre jours, il est tombé une assez grande quantité de neige, à moitié fondue déjà dans l'intérieur de Paris, mais qui s'est maintenue sur le rempart, plus exposé au vent froid qui vient de la campagne. Et comme il y a toujours chez l'artiste, quel que soit son âge, un fonds d'enfance et de gaminerie, à la vue de cette belle nappe blanche l'idée d'une bataille à coups de boules de neige se présenta comme une distraction de circonstance.

« Deux camps se formèrent, et des mains actives convertirent en projectiles les flocons glacés et brillants recueillis sur les talus. L'action

allait s'engager quand une voix cria : « Ne vaudrait-il pas mieux faire une « statue avec ces pains de neige? » L'avis parut bon, car MM. Falguière, Moulin et Chapu se trouvaient de garde ce jour-là. On dressa un semblant d'armature en moellons ramassés de côté et d'autre, et les artistes, à qui M. Chapu servait complaisamment de praticien, se mirent à l'œuvre, recevant de toutes les mains les masses de neige pétrie que leur passaient leurs camarades.

« M. Falguière fit une statue de la *Résistance*, et M. Moulin un buste colossal de la *République*, se servant d'une baïonnette pour ébauchoir. Deux ou trois heures suffirent à réaliser leur inspiration, qui fut rarement plus heureuse. Ce n'est pas la première fois, du reste, que de grands artistes daignent sculpter ce marbre de Carrare, qui descend du ciel sur la terre en poudre scintillante.

« Michel-Ange modela, pour satisfaire une fantaisie de Pierre de Médicis, une statue colossale de neige, — chose rare à Florence, — dans la cour même du palais, et ce badinage où éclatait le génie de l'artiste, car, lorsqu'on a la pensée, la matière importe peu, lui valut la faveur du nouveau grand-duc, qui le protégea comme avait fait Laurent le Magnifique.

« La statue de M. Falguière est placée au bas d'un épaulement, non loin du corps de garde, sur le bord du chemin de ronde et regarde vers la campagne. L'artiste délicat à qui l'on doit le *Vainqueur aux combats de coqs*, le *Petit Martyr* et l'*Ophélie*, n'a pas donné à la *Résistance* ces formes robustes, presque viriles, ces grands muscles à la Michel-Ange, que le sujet semble d'abord demander. Il a compris qu'il s'agissait ici d'une Résistance morale plutôt que d'une Résistance physique, et au lieu de la personnifier sous les traits d'une sorte d'Hercule femelle prête à la lutte, il lui a donné la grâce un peu frêle d'une Parisienne de nos jours.

« La Résistance, assise, ou plutôt accostée contre un rocher, croise ses bras sur son torse nu avec un air d'indomptable résolution. Ses pieds mignons, s'appuyant, les doigts crispés, à une pierre, semblent vouloir s'agrafer au sol. D'un fier mouvement de tête, elle a secoué ses cheveux en arrière comme pour faire bien voir à l'ennemi sa charmante figure, plus terrible que la face de Méduse. Sur ses lèvres se joue le léger sourire du dédain héroïque, et, dans le pli des sourcils, se ramasse l'opiniâtreté de la défense qui ne reculera jamais.

« Au bas de cette statue improvisée, M. Falguière a eu la modestie d'écrire en lettres noires sur une planchette : *La Résistance*. L'inscription était inutile. En voyant cette figure d'une énergie si obstinée, tout

le monde la nommera, quand même elle n'aurait pas à côté d'elle son canon de neige.

« Il est douloureux de penser que le premier souffle tiède fera fondre et disparaître ce chef-d'œuvre; mais l'artiste a promis d'en faire, à sa descente de garde, une esquisse de terre ou de cire pour en conserver la vie et le mouvement.

« Sur le point le plus élevé de l'épaulement domine le buste colossal de la *République*, de M. Moulin, dont le regard par-dessus le bastion semble plonger au loin dans la campagne. Mais ce n'est pas de là qu'il faut la voir; le bon endroit est sur le chemin de ronde, au pied du talus.

« Quand l'artiste travaillait à la tête de sa République, dont les lignes doivent être arrangées et combinées pour un plafonnement considérable, ses amis lui criaient d'en bas: « Rajoute du front, soutiens la joue, avance « le menton, remets de la neige au bonnet! » Et l'artiste, penché sur son épaulement comme un ouvrier grec au sommet d'un fronton, écoutait les indications et les critiques, et le buste prenait une beauté majestueuse et terrible.

« Quelle admirable matière que ce paros céleste qu'on nomme la neige! quelle blancheur immaculée, quelle finesse de grain, quel scintillement de mica et de paillettes d'argent! avec quelle douceur les pâles figures modelées dans ce duvet soyeux se détachent sur le fond d'ouate du brouillard et des arbres lointains, semblables, au bas du ciel gris, à de légères fumées rousses! »

Un spéculateur s'imagina de faire frapper une médaille du siége de Paris, œuvre fort médiocre de quatre coopérateurs. La femme eut l'idée, un dessinateur traça la composition, un graveur exécuta le coin, et le mari mit la chose en vente: ce qui dut lui rapporter d'assez beaux bénéfices. Beaucoup de ceux qui ont pris part à la défense de la ville voulurent en effet posséder cette médaille, où leur nom pouvait être gravé, et qu'accompagnait un diplôme qui était considéré comme un certificat de présence à Paris pendant le siége. Le coin et la planche devaient être détruits aussitôt après la cessation de l'investissement.

Enfin M. Froment-Meurice a exécuté un anneau plat fort simple que décore une branche de laurier accompagnant cette inscription en relief sur une tablette : « Tous au péril. Tous a l'honneur, 1870-1871. » La fonte des obus lancés par les Prussiens sur Paris a fourni le métal.

Les œuvres du dessin ont été plus nombreuses et plus variées; mais c'est par la photographie surtout qu'elles se sont manifestées.

M. Gustave Doré, avec la facilité d'improvisation qui le caractérise, saisissant les événements à mesure qu'ils se succédaient, exposa de grands dessins, grisailles gouachées et rehaussées de blanc qui lui sont familières, intitulées : *la Marseillaise, le Chant du Départ, le Rhin allemand*. Le Rhin, hélas! ne tient plus dans notre verre, et celle de nos cathédrales gothiques qui se reflétait dans ses eaux rapides ne nous appartient plus. *Le Chant du Départ* n'a été que celui de la retraite, et même d'autre chose plus triste encore, et *la Marseillaise,* vociférée par des gens ivres, nous a précipités dans la guerre civile.

La photographie a répandu partout ces compositions dans lesquelles l'élément fantastique domine et où l'on retrouve les qualités, mais aussi les défauts d'un artiste que sa facilité emporte et qui ne se surveille pas assez.

Une quatrième composition, *la Délivrance,* qui est apparue un jour seulement et que le fatal dénoûment de la guerre a empêché de reproduire, devait compléter la série. Comme dans les autres, une figure claire, — une femme sur un cheval ailé, — guidait de nombreux bataillons sombres vers Paris, aperçu dans le lointain sous la lumière radieuse tombant de la frange des nuages.

Une lithographie d'après un médiocre dessin de M. Puvis de Chavannes apparaissait vers le mois de novembre. Tout le monde connaît cette femme maigre, représentant Paris rationné probablement, vêtue d'une robe de chambre et qui tourne le dos au spectateur, tenant un chassepot d'une main et tendant l'autre vers un ballon.

Ne pouvant exprimer la physionomie de Paris assiégé, le dessinateur a-t-il pris le parti, renouvelé des Grecs, de cacher la figure de son personnage? On le croirait. Cette physionomie, à la vérité, était impossible à rendre, tant elle était variable, « ondoyante et diverse », ainsi que l'a dit Montaigne, qui semblait avoir eu la population de Paris pour objectif, alors qu'il voulait peindre l'homme.

Que de fois cette population parisienne nous a désespéré par son insouciance pendant les journées les plus critiques, ne semblant parfois s'intéresser aux choses que par la distraction qu'elles lui donnaient; puis se rassemblant par groupes émus et fiévreux aux heures des grandes luttes, attendant avec anxiété les nouvelles; d'abord tout espoir et bientôt tout abattement, mais se relevant chaque jour avec un désir plus ardent de réparer l'échec de la veille et, s'il fallait être vaincu, de tomber au moins victime d'une héroïque catastrophe.

Cette figure de *la ville de Paris investi confiant à l'air son appel à la France* appelait un pendant : *Paris serrant contre son cœur la colombe messagère qui apporte la bonne nouvelle.* Ici la femme s'est retournée et, posée sur l'attique d'un monument, elle laisse voir derrière elle une partie de la cité, à moitié ensevelie sous la neige : paysage qui n'est point sans laisser une sinistre impression de tristesse.

D'autres œuvres, mais surtout politiques, dans lesquelles le talent s'est montré parfois au-dessous de l'intention, se sont fait successivement connaître par la photographie. Telle est la grande composition de M. Émile Bayard, intitulée *Sedan*, et cette autre de M. Adrien Marie, qu'il a appelée *les Maudits*. Enfin, vers les derniers jours du siége deux dessins de M. Ch.-L. Muller cherchaient à exprimer, avec une énergie que l'on n'eût point attendue de leur auteur, la Lorraine fusillée et frémissante.

La caricature, qui pendant les révolutions met parfois le crayon dans la main d'hommes de talent, n'a pas eu cette chance après le 4 septembre. D'ailleurs le sentiment qu'avait fait naître la capitulation de Sedan n'était pas de ceux qui peuvent animer la verve du caricaturiste; en outre, ce métier ne nous semble guère honorable, alors qu'il est pratiqué sans danger. Plus tard, pendant le siége, un chauvinisme absurde a conduit le crayon de quelques dessinateurs sans talent et sans esprit, car l'un ne marche jamais sans l'autre; vers la fin, avec plus de colère, mais sans plus de succès, ils ont continué à couvrir le papier de leurs inepties.

Il convient de faire exception pour un dessin de Gill représentant le roi de Prusse en garçon d'abattoir, la chemise relevée jusqu'au coude, les pieds chaussés de sabots grossiers, tenant d'une main sanglante le couteau d'égorgeur qu'il a tiré de la gaîne, semblable à celle des sacrificateurs antiques, qui pend à sa ceinture. Cela est d'une crâne tournure et exprimait un sentiment vrai au moment où la Prusse égorgeait la France après la chute de l'empire.

Bien que gênés par l'inquiétude du public, qui pendant un temps voyait partout des espions, quelques artistes ont pu profiter du siége pour étudier la guerre sur le vif, ou pour conserver un souvenir durable de l'aspect de Paris.

Les seules de ces études que leur auteur ait fait paraître sont celles de M. L. Lalanne. Nous citerons surtout, parmi plusieurs autres, un

fusain représentant l'intérieur de l'un de ces baraquements en planches, aux parois inclinées sous un toit surbaissé, où les gardes nationaux de service aux remparts essayaient la nuit de trouver un peu de repos sur deux lits de camp parallèles. Les joueurs obstinés, autour du poêle, à leur éternelle partie de cartes, et le falot lointain, dont les faibles lueurs s'accrochent aux fermes du toit, aux équipements suspendus aux murs, aux dormeurs, dont la silhouette seule est éclairée, y forment un ensemble d'un aspect fantastique en accord avec la réalité des choses.

Quelques petites mines de plomb très-précises et une série d'eaux-fortes très-brillantes jointes à ces fusains donnent sur la vie et l'aspect des remparts des renseignements précieux.

MM. Worms et Dupré, élève de Pils, auxquels s'est joint plus tard M. Armand Dumaresq, se sont servis de leurs études pour exécuter une série de grands tableaux dioramatiques représentant les principaux épisodes du siége, aujourd'hui exposés à Londres. M. Philippoteaux de son côté exécute un panorama du siége de Paris destiné à la rotonde des Champs-Élysées.

Enfin il nous a été donné de feuilleter dans les cartons de M. J. Pils une série d'aquarelles magistrales enlevées sur place avec un rare sentiment de la vérité.

Tout cela paraîtra... quelque jour, car ce n'aura été ni pendant le premier siége, ni pendant le second que les circonstances auront été favorables aux arts, et que les amateurs auront eu de l'argent à y consacrer. Alors que le ministère de l'Instruction publique, à la suite d'une vente de bienfaisance, mettait aux enchères quelques tableaux en compagnie de deux porcs et de trois veaux, il est certain que l'empressement du public n'était pas pour les tableaux. Cela se passait, d'ailleurs, le 15 janvier, 120[e] jour de l'investissement.

Quelques artistes cependant durent de pouvoir réaliser quelques ventes à des circonstances assez originales. Ainsi un pauvre diable, qui avait exécuté une assez bonne copie des *Noces de Cana,* désespérait de l'avenir auprès de sa bourse vide, n'ayant pour subsister que les 30 sous de la garde nationale, lorsqu'il eut la chance de rencontrer un fabricant de liqueurs qui venait de faire fortune, grâce à l'ivrognerie que le désœuvrement développa chez les gardes nationaux. Le liquoriste voulut conserver un souvenir de ses miracles d'industrie et acheta pour un assez bon prix la copie des *Noces de Cana.*

Pendant le bombardement, plusieurs des ateliers situés dans le quar-

tier du Luxembourg furent menacés par les obus; ceux de MM. Philippoteaux et Français furent visités par ces projectiles, qui causèrent des dégâts assez graves dans le premier. Il en fut de même chez M. Delattre, un des imprimeurs des gravures de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Mais ces accidents ne furent rien auprès de la destruction de l'atelier du sculpteur Dantan aîné, à Montretout, que raconte ainsi M. H. Pigeonneau (*Versailles pendant le siége*) dans la *Revue des Deux Mondes*.

« Le 30 janvier, à deux heures de l'après-midi, *quarante-huit* « *heures après la signature de l'armistice*, la maison du sculpteur Dan- « tan, la seule qui fût restée à peu près intacte dans le parc de Montre- « tout, était envahie par une bande de soldats du 5e corps. Les œuvres « d'art qui y avaient été oubliées ou dédaignées par les pillards furent « mutilées et jetées par les fenêtres, et la maison incendiée sous les « yeux d'un groupe d'officiers, témoins impassibles et souriants. Les murs « seuls sont restés debout : sur l'un d'eux une main inconnue a tracé en « grosses lettres ces mots : *Wilhelm! Kaiser*. Cette inscription est-elle « une vengeance ou une ironie du hasard? L'homme qui a ordonné « l'incendie de Saint-Cloud est général au service de Sa Majesté l'Empe- « reur d'Allemagne; il commande une division du 5e corps; sa famille « est, dit-on, d'origine française, et son nom est Sandraz. »

En même temps que l'atelier de M. Dantan, les Prussiens détruisaient au même lieu celui du peintre d'animaux, M. Kiorboë, qui est Suédois, et la maison de M. Mombro, qui y avait réuni un grande quantité de meubles précieux, recueillis pendant sa longue carrière commerciale.

Plus loin, à Écouen, les ateliers de M. Dansaert et de M. Dargelas auraient, à ce que l'on nous assure, également subi des ravages.

Si quelques artistes, qui par leur position eussent dû donner l'exemple, n'ont pas eu le courage de s'enfermer dans Paris menacé, d'autres, qui en étaient absents, y sont rentrés au dernier moment et ont rempli leur devoir dans les rangs de la garde nationale. C'était d'ailleurs pour un certain nombre une occasion d'étaler au grand jour les insignes de la Légion d'honneur, ainsi que celles des ordres étrangers autres que ceux d'Allemagne. On se donnait ainsi, sous les armes, l'apparence d'avoir reçu des récompenses guerrières, surtout lorsqu'on avait un grade. Nous sommes loin d'affirmer cependant que la gloriole ait été pour quelque chose dans leur zèle à défendre Paris assiégé; mais enfin on ne peut pas dire que la vanité n'ait point quelquefois trouvé son

compte dans l'obligation de porter souvent un uniforme tout scintillant de décorations.

Il nous est impossible et nous ne saurions avoir la prétention de connaître tous ceux qui ont fait obscurément leur devoir dans les rangs de la garde nationale sédentaire; nous ne pouvons en citer que quelques-uns, mis en évidence par leurs grades.

Signalons tout d'abord, pour ne pas l'oublier, M. Alfred Stevens qui s'est naturalisé Français en s'armant pour la défense d'un pays qui n'était pas le sien. Belge de Paris, comme diraient les plaisants, il n'a pas renié dans le malheur sa patrie d'adoption, comme ont fait tant d'autres qui avaient acquis parmi nous la fortune et brigué nos récompenses.

Enfin la 7e compagnie du 19e bataillon, dont M. Théophile Gautier a décrit plus haut les œuvres, recrutée dans le quartier de Notre-Dame-des-Champs, renfermait trop d'artistes pour que nous n'en donnions point la liste. Peintres : MM. Brion, Daliphard, Français, Glaize fils, Hirsch (Alex.-Aug.), Lambert (Louis), Matout, Mouchot, Philippoteaux père, qui, ayant été forcé par une indisposition de laisser sa compagnie de garde aux remparts, quitta son lit pour accourir au bruit de la fusillade; Ranvier (Jules), à qui son homonymie avec le membre de la Commune faillit plus tard être fatale; Renard, attaché à la manufacture de Sèvres; Renaudeau, Toulmouche. — Statuaires : MM. Becker, Chapu, Delaplanche, Drouet, Falguière, Iguel, Leroux, Moreau-Vauthier, Moulin, Victor Vilain. — Graveurs : MM. Gaillard et Bracquemond. Plusieurs d'entre eux, que nous signalons plus bas, firent partie des bataillons de marche.

Dans l'état-major, M. Meissonier avait le grade de lieutenant-colonel; MM. J.-L. Brown et H. de Montaut, dessinateur du *Monde illustré,* étaient capitaines; MM. Manet et A. Hirsch, peintre, graveur de l'œuvre de Goya, étaient lieutenants. Ce dernier attaché au génie auxiliaire prit part aux affaires d'Avron et de Buzenval. M. Gabriel Ranvier, qui n'est point l'auteur des idylles blondes, mais un peintre sur porcelaine, impliqué dans l'affaire du 31 octobre, et plus tard membre de la Commune, était chef du 141e bataillon.

M. Gavarni fils recevait la croix d'honneur pour ses services à l'état-major du 3e corps. M. Armand Dumaresq, Bourguignon et peintre de batailles, faisait partie du bataillon des gardes nationaux de l'Yonne, avec le grade de capitaine adjudant-major.

Les éclaireurs de la Seine, corps franc qui fut dissous avant la fin du

siége, avaient pour chef de bataillon le peintre d'animaux Martinus Kuytenbrower; une compagnie de francs tireurs avait à sa tête le peintre Castellani, qui fut fait prisonnier, et deux compagnies de la garde nationale sédentaire étaient commandées par les statuaires Taluet et Vital-Dubray. M. Mazerolles reçut les galons de caporal.

La poliorcétique du moyen âge avait été étudiée avec trop de complaisance par M. E. Viollet-le-Duc, pour que l'éminent architecte ne s'occupât point activement de la défense de Paris. Lieutenant-colonel d'un régiment de génie auxiliaire, il a fait exécuter une partie des travaux de l'enceinte du sud : casemates, guérites, cavaliers, postes et avancées, qui tous se recommandaient par l'originalité et le goût de leur établissement, mais auxquels le génie militaire, incapable de rien faire par lui-même et contrarié de se voir remplacé par d'autres, reprochait de n'être pas solides. M. Viollet-le-Duc prit encore une part active aux travaux du génie que nécessita la bataille de Villiers, se montrant aussi infatigable dans les œuvres de la guerre qu'on le connaissait actif dans celles de la paix; ce dont témoigne le remarquable *Mémoire sur la défense de Paris* (septembre 1870-janvier 1871), qu'il vient de publier.

Les bataillons de marche de la garde nationale renfermaient beaucoup d'artistes.

Ce n'est point sans une grande émotion que nous avons vu pour la première fois défiler sac au dos, dans tout l'appareil de soldats qui vont entrer en campagne, ces bataillons, composés de tant d'hommes intelligents, pris dans toutes les classes de la société et dans toutes les branches de l'activité humaine, qu'une balle implacable pouvait frapper au milieu de combats que l'on croyait devoir être fréquents. C'était par une de ces journées d'hiver où un froid humide vous pénètre : ils marchaient les pieds dans la boue, parmi des tourbillons de neige fondante, d'un pas cadencé et avec une allure toute martiale sous leurs capotes grises. Ils ont enduré de grands froids et subi de pénibles fatigues aux avant-postes, et ceux qui ont eu à combattre l'ont fait avec courage. Plusieurs sont morts obscurément de ces fatigues et de ces froids, entre autres Victor Giraud, emporté par une fluxion de poitrine. Dans le 7ᵉ de ces bataillons de marche était incorporé M. P. Baudry, de l'Institut, qui, à la première nouvelle de nos désastres, avait quitté Venise où il s'installait à peine pour y exécuter, au milieu de tant de décorations splendides, les peintures qui lui étaient commandées pour l'Opéra. MM. Bonnat et Gustave Boulanger marchaient à côté de lui.

Dans d'autres bataillons étaient MM. Allongé, Saint-Jean, Puvis de Chavannes, Mouchot, qui s'y est fort honorablement comporté, Glaize fils, Hirsch (Alex.-Aug.), Renaudeau, Carolus Duran, Briguiboul, officier d'ordonnance du commandant du 19e bataillon de marche, qui a été décoré; Le Millier (Pierre), artiste breton, qui, étant allé faire le coup de feu dans les rangs des mobiles, ses compatriotes, fut blessé à Boispréau, le 19 janvier, et mourut quelques jours après à l'hôpital Beaujon; et le sculpteur Joseph Carlier, élève de l'École des beaux-arts de Douai, blessé à l'affaire de la Malmaison (153e de marche).

Dans le bataillon des tirailleurs de la Seine se trouvaient M. Eugène Leroux, blessé à la Malmaison le 31 octobre et décoré tout récemment; MM. Vibert, Berne-Bellecour, qui vient de recevoir la médaille militaire; Leloir, Jacquet et Tissot, dont il suffit de citer les noms; M. Ballavoine, peintre; MM. Jules Jacquemart et Rajon, graveurs; M. Cuvelier, qui a exposé quelques animaux en cire, tué à la Malmaison; et M. Vasnier, architecte, blessé le 21 octobre.

Enfin Henri Regnault qui, incorporé d'abord dans une compagnie de francs tireurs, était entré dans le 69e de marche, quoique son grand prix de Rome l'exemptât de tout service militaire, tombait glorieusement le 19 janvier, dans la triste et inutile affaire de Buzenval. La retraite avait sonné alors que depuis cinq heures les gardes nationaux s'acharnaient à tirer sur un mur crénelé qui leur cachait l'ennemi. Henri Regnault voulut brûler une dernière cartouche, et une balle le coucha pour toujours à terre. Son corps, resté au pouvoir de l'ennemi, fut rendu trois jours après, et tout ce que Paris renfermait alors d'artistes et de littérateurs accourut à l'église Saint-Augustin pour lui rendre les derniers devoirs. Au pied du catafalque une jeune fille succombant sous le poids de la douleur, affaissée sous ses vêtements de deuil dont l'étoffe encore neuve se massait par larges plis, semblait la statue de la France pleurant Paris rendu. Cette douleur d'une fiancée était l'image vivante de la douleur que nous avions tous au cœur en face des maux de la patrie définitivement vaincue.

Beaucoup de jeunes artistes devaient faire partie de la garde mobile ou de l'armée. Ainsi l'École des beaux-arts compte quatre de ses élèves « morts à l'ennemi » : deux statuaires, M. Seilhade, mobile, tué à Châteaudun, M. Anceaux, de l'armée de la Loire et tué à Vendôme; et deux architectes, M. Montarnal, mobile, et M. Breton, zouave, tués à Montretout. M. Barrias, statuaire, était lieutenant dans la mobile.

Quelques artistes, attachés aux journaux illustrés, afin de voir les événements de plus près, s'enrôlèrent dans les ambulances de l'Interna-

tionale. Tels furent MM. Gaildrau et Lançon, qui, pendant la courte et désastreuse campagne de l'Est, faisaient, d'une main fort assurée, des croquis sous les obus et les balles. M. Lançon, pour son compte, faillit être brûlé vif dans l'incendie de Bazeilles qu'il dessinait sans s'occuper des progrès du feu. Faits prisonniers, emmenés en Allemagne, rentrés en France par la Belgique, ils purent revenir à temps pour s'enfermer dans Paris et y continuer leurs croquis. Ceux-ci, pour ne pas mourir de faim, saisirent le chassepot, comme M. L. Weber, dessinateur de cartons pour vitraux, qui, incorporé dans les chasseurs à pied, monta bien vite au grade éminent de caporal. Ceux-là, moins belliqueux et plus âgés, entrèrent dans les services sans nombre que l'administration de Paris fut forcée de créer pendant le siége afin de régler la distribution des vivres parmi la population. On en vit même qui eurent l'honneur de faire partie de l'administration municipale de Paris. Le dessinateur U. Parent, qu'un coup de poing reçu d'un sergent de ville sous l'empire transforma en homme politique, était adjoint au maire du IX[e] arrondissement; le peintre Jobbé-Duval au maire du XV[e], et le sculpteur Perrin à celui du XIV[e].

Si nous recherchons les membres de la petite famille que forme la *Gazette des Beaux-Arts*, nous la trouvons étrangement dispersée. Tandis que M. Émile Galichon, notre cher directeur, depuis longtemps éloigné de Paris par les soins de sa santé, était forcé de n'y point revenir et de demander un hiver clément au ciel du Midi, M. Charles Blanc subissait le siége. Il montait la garde avec son frère, armés tous deux de Remington que nous leur enviions, nous à qui la patrie n'avait confié qu'un vieux fusil à pierre, modèle de 1825, transformé en fusil à piston sous le règne de Louis-Philippe. M. Henri Delaborde veillait sur les rayons à peu près vides du cabinet des estampes, où se réunissait le personnel de la Bibliothèque pour s'y livrer, en se chauffant, aux écœurantes conversations qui avaient le siége pour éternel sujet. M. G. Duplessis en était, lorsqu'il ne montait pas la garde, ainsi que M. Chéron, qu'inquiétait le sort de ses livres et de ses gravures restés à Sannois. S'il retrouva les premiers intacts, il découvrit parmi les secondes beaucoup de vides faits par la main d'un connaisseur exercé.

M. Paul Mantz allait à son ministère; mais comme les budgets départementaux lui laissaient de grands loisirs, cela pour cause d'investissement, il travaillait à l'organisation, la désorganisation et la réorganisation de la garde nationale, cette grande affaire du moment. De son côté M. Grangedor, dans les bureaux de l'État-Major, se dévouait à la forma-

tion des bataillons de marche et contractait à ce travail forcé une maladie que rien ne devait arrêter et qui l'emporte au moment même où s'impriment ces lignes.

Notre ami Louvrier de Lajolais, capitaine de l'une des compagnies de la garde mobile de Seine-et-Marne, un des régiments les plus éprouvés pendant le siége, menait ses soldats au feu avec l'entrain qu'il met dans tout ce qu'il entreprend.

M. E. Muntz, sergent de la garde mobile, eut le regret de faire partie du plus indiscipliné de ces bataillons qui, partis ivres et sans armes du camp de Saint-Maur, arrivèrent affamés au camp de Châlons, pour premier exploit insultèrent un maréchal de France, et qui, rentrés dans Paris, y formèrent un des éléments les moins sûrs de la défense.

M. le baron Charles Davillier était garde national sédentaire, ainsi que M. Jules Labarte, qui, vétéran de sa compagnie, donnait l'exemple aux jeunes sur les remparts. M. Albert Jacquemart, que son âge exemptait de tout service, n'ayant guère affaire à la direction des douanes, avait assez des anxiétés que lui occasionnait son fils. M. Jules Jacquemart, incorporé parmi les tirailleurs de la Seine, occupait souvent les avant-postes, l'œil et l'oreille toujours au guet, échangeant de temps à autre des balles avec les avant-postes ennemis de Sèvres et de Saint-Cloud. Pendant ses jours de repos, quittant la pointe et l'eau-forte pour le pinceau et les couleurs à l'eau, il exécutait de belles aquarelles qui rappellent celles de M. Fortuni. Peignant ce qu'il avait sous les yeux, sa famille ou son fourniment, il fit aussi l'histoire au jour le jour d'un terrain non bâti qu'il voyait de ses fenêtres. Étrange histoire, qui n'est qu'un chapitre de celle de Paris. Les troupes de toutes armes et de toute origine, les tentes et le matériel s'y succèdent, par le beau temps et par la neige, ainsi que les ravageurs en quête de combustible qui enlèvent toutes ses clôtures, jusqu'au jour où les Prussiens viennent y passer deux journées d'ennui où ils n'ont même pas l'idée de flâner.

M. Alfred Michiels, moitié Flamand, moitié Français, surpris à Bruxelles par la marche rapide des événements, tandis qu'il y corrigeait lentement et méticuleusement les épreuves de son *Histoire de la Peinture flamande,* avait eu la bonhomie de tracer en allemand, sur la porte de sa maison de Bièvres, l'inscription suivante : « Alfred Michiels, historien politique et historien des beaux-arts. Je vous prie de respecter ma pauvre maison. Mon nom est connu en Allemagne. » L'inscription est restée, mais tout le mobilier de la maison salie et dévastée a disparu, brisé, brûlé ou volé par les Allemands. La confraternité littéraire ne servit de rien à notre collaborateur.

M. F. Lenormant était lieutenant dans la garde nationale.

MM. Paul et René Ménard, simples gardes nationaux, habitants du quartier Saint-Germain, vécurent dans leurs caves vers la fin du siége, concourant au sauvetage de leurs voisins dont les obus prussiens frappaient les maisons, et finissant par abandonner leur gîte pour en demander un autre à des quartiers moins menacés.

M. Léopold Flameng était à Bruxelles, sa patrie; M. Gaillard, du 19e bataillon de marche, prenait une part brillante à l'affaire de Buzenval; M. Léon Gaucherel, sergent-major de sa compagnie, puis officier payeur de son bataillon, bravait avec un courage stoïque les obus qui passaient en sifflant par-dessus son toit, et n'avait qu'une préoccupation : mettre à l'abri ses eaux-fortes et les œuvres d'art qu'il possède. M. Bracquemond était de la commission des artistes, ce qui ne l'empêchait pas de faire son service dans la garde nationale. M. Carl Delange, s'engageant à Paris dans le corps des zouaves, était envoyé à Oran, au dépôt du régiment, pour y recevoir son uniforme, et, à peine de retour en France, entraîné dans la déroute de l'armée de Bourbaki, se réfugiait en Suisse. M. Montalan, qui n'avait plus rien à dessiner sur bois, était préposé à la recette dans le service de la boucherie, et M. Boetzel, surpris loin de Paris avec sa famille, qui de par le droit de la force cesse d'être française, prenait du service dans l'artillerie de Boulogne-sur-Mer. Quant à M. Ph. Burty, membre de la commission des archives du Louvre, qu'il quitta comme démissionnaire en compagnie de M. G. Courbet, plutôt que de reconnaître avec ses confrères que l'administration des Musées avait honnêtement agi, membre de la commission de publication des papiers trouvés aux Tuileries, il avait encore le temps de faire insérer dans le *Rappel* des articles qu'il n'aurait jamais dû écrire...

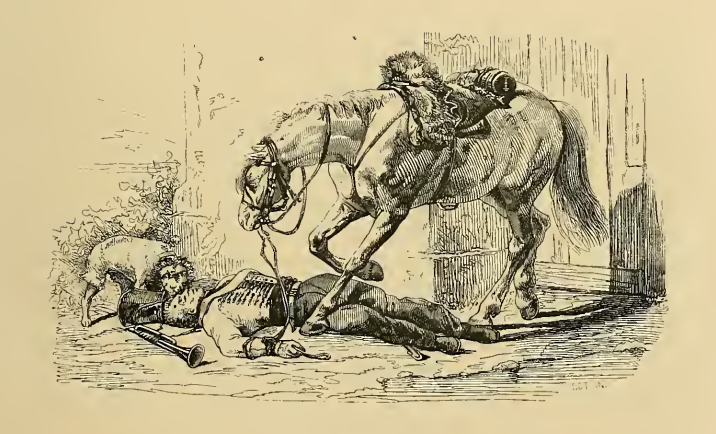
Les frères Satgé, que les abonnés de la *Gazette* doivent connaître, car c'est à eux qu'ils ont affaire quand les abonnements ou les réclamations les appellent au bureau de la rue Vivienne, les deux frères Satgé faisaient partie de la garde nationale peu disciplinable des Batignolles-Monceaux. Anciens sous-officiers dans l'armée active, l'un était lieutenant instructeur, l'autre sous-lieutenant.

Pour nous, le matin et le soir à l'exercice, forcé, quand nous étions de garde dans l'intérieur, d'arrêter comme espions de braves gens qui n'avaient d'autre tort que de se coucher à la lumière, et, lorsque nous étions de garde aux remparts, de passer tout le jour à ne rien faire et la nuit à ne pas dormir, tenu que nous étions en éveil par le tapage des ivrognes qui nous entouraient; trouvant que le cheval avait du bon, lorsqu'il n'était pas trop dur, mais qu'on n'en avait guère; cherchant,

comme tout le monde, pendant nos courses à travers Paris, quelque chose qui pût augmenter un trop chétif ordinaire; nous réunissant à nos collègues du Louvre pour veiller sur les collections mises à l'abri, et ressassant avec eux l'éternel sujet des préoccupations de chacun; n'ayant point de cœur au travail et voulant nous occuper néanmoins, nous avons rédigé ces notes sur les musées, les arts et les artistes pendant le premier siége. Il nous faut dire maintenant ce qui s'est passé durant les tristes jours du second.

ALFRED DARCEL.

(La fin au prochain numéro.)



EXPOSITION INTERNATIONALE

DE LONDRES.

(SUITE [1])

III.



La grande peinture n'a jamais été cultivée dans le Royaume-Uni, et malgré les efforts tentés par le gouvernement anglais pour la décoration de plusieurs édifices, il n'en est sorti la plupart du temps que des tableaux de genre exécutés sur une vaste échelle. Le *Banquet d'Esther*, de M. Armitage, tout en témoignant de recherches archéologiques sérieuses, ne présente pas ce style élevé qui constitue le grand art. La *Vierge et l'Enfant Jésus*, de M. Dyce, est une réminiscence des maîtres et nous ne saurions considérer cette composition comme une œuvre personnelle. M. Maclise a peint un portrait de Macready dans *Verner* de lord Byron : nous n'osons point reprocher à ce tableau ce qu'il a de théâtral, puisqu'il représente un acteur jouant une scène de théâtre. M. Maclise possède une véritable science de dessinateur; il a malheureusement une sécheresse d'exécution et un coloris terreux qui donnent à ses tableaux un aspect peu agréable. L'*Électre au tombeau d'Agamemnon*, de M. Leighton, est une œuvre très-remarquable que nos lecteurs connaissent par la gravure qu'en a publiée la *Gazette des Beaux-Arts*. Il faut nous arrêter un moment sur M. Millais : son *Chevalier errant* démontre clairement combien l'intelligence de l'art chez nos voisins diffère de la nôtre. Le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 2e période, p. 307.

sujet est une jeune fille attachée à un arbre et dépouillée de ses vêtements : le chevalier s'apprête à la délivrer des brigands qui la tenaient en leur pouvoir et qui déjà sont en fuite. Pour rendre une scène de ce genre, un peintre français n'aurait pas manqué de prendre le corps nu de la femme comme pivot de sa composition et aurait considéré tout le reste comme accessoire; c'est ainsi qu'Ingres a compris son sujet dans le *Persée délivrant Andromède.* Le peintre anglais au contraire n'a été frappé que par une seule chose : l'action morale du chevalier. La femme est d'une beauté très-médiocre et en somme insignifiante ; mais le chevalier exprime un mélange de passion et de respect vraiment bien rendu. La forêt est d'ailleurs d'un aspect sauvage, et l'ensemble porte un cachet moyen âge qui rappelle immédiatement le rôle des chevaliers et les vertus particulières que leur prête la légende. L'idée est plus importante que l'image, et l'artiste a poursuivi un but moral plutôt qu'un idéal pittoresque. Remarquez néanmoins qu'il s'agit ici d'un vrai peintre, et le portrait de ses trois filles, que l'artiste a envoyé en même temps que son *Chevalier errant,* est l'œuvre d'un coloriste éminent et d'un excellent praticien. M. Millais, on ne l'a pas oublié, a été un des apôtres de la doctrine préraphaélite, et bien que pour les procédés d'exécution il ait passé dans le camp ennemi, il n'en reste pas moins fidèle, quant à l'invention, à un ensemble d'idées dont il a été le plus ardent promoteur.

Le préraphaélitisme représente une protestation de l'esprit anglais, jaloux avant tout de son indépendance personnelle, contre les doctrines qui ont cours sur le continent. Écoutons le théoricien de l'école, M. Ruskin : « Du moment où la seule ambition des peintres fut de déployer leur savoir-faire, de se montrer experts dans la science de l'anatomie, du clair-obscur et de la perspective ; du moment où ils commencèrent à se servir de leur sujet pour faire valoir leur exécution, au lieu d'employer leur exécution à faire valoir leur sujet, il était naturel qu'ils dédaignassent les brillants enfantillages de la peinture primitive, ses ornements d'or bien bruni, ses couleurs vives soigneusement étendues en teintes plates. Ils n'avaient plus d'émotion religieuse à exprimer; ils pouvaient penser froidement à la Madone, comme à un admirable prétexte pour introduire des ombres transparentes et de doctes raccourcis... Ils pouvaient la concevoir, même dans son agonie maternelle, avec un discernement académique, esquisser d'abord son squelette, la revêtir avec sévérité des muscles de la douleur, puis jeter sur la nudité de sa désolation la grâce d'une draperie antique, et compléter par l'éclat étudié des larmes et par une pâleur finement peinte le type parfait de la *Mater dolorosa*... Les convenances, l'expression, l'unité historique et toutes les

autres décences devinrent pour le peintre des obligations du même genre et au même titre que la pureté de ses huiles et la justesse de sa perspective. On lui répéta que la figure du Christ devait être *digne*, celle des Apôtres *expressive*, celle de la Vierge *pudique*, celle des enfants *innocente*, et, conformément aux nouveaux canons, les peintres se mirent à fabriquer des combinaisons de sublimité apostolique, de douceur virginale et de simplicité enfantine, qui par cela seul qu'elles étaient exemptes des bizarres imperfections et des flagrantes contradictions de l'ancien art, furent acceptées comme des choses vraies, comme une relation authentique des événements religieux. »

Si on ne connaissait la peinture que par les professeurs d'esthétique, on en pourrait conclure que les tableaux anglais sont tous des sujets religieux, montrant exclusivement des saints et des évêques accompagnés de petits anges qui se détachent sur un fond d'or en exécutant leur concert céleste; mais les Anglais sont protestants, et leur culte n'admet pas de tableaux dans les églises. C'est donc aux tableaux de genre qu'il faut demander le résultat des doctrines actuelles, et si leur exécution n'offre pas toujours les qualités que nous recherchons en France, on ne peut nier du moins que le but poursuivi par l'artiste est constamment exprimé avec netteté. Au fond de tout tableau, vous trouvez une anecdote, une scène susceptible d'être racontée ; et c'est la grande préoccupation du peintre anglais, qui sacrifie volontiers les qualités pittoresques à l'esprit de la narration, au piquant de l'idée qu'il s'efforce de traduire avec son pinceau. Il est difficile à un Français de se faire à ce genre de peinture, où le programme que s'impose l'artiste est la plupart du temps une intention morale; pourtant on doit rendre aux Anglais cette justice que leur manière de voir leur appartient bien, et qu'ils poursuivent leur but avec une décision et un parti pris qui prouvent la sincérité de leurs convictions. Sous ce rapport ils ont quelque affinité avec les artistes du XIV[e] et du XV[e] siècle, mais c'est uniquement par ce côté, et non par le style, qu'ils peuvent justifier le titre de préraphaélite dont on se sert aujourd'hui pour désigner les artistes qui sont à la tête de ce mouvement.

La prétention de faire avec leurs tableaux un cours de morale en action inspire aux peintres anglais des sujets où l'expression du visage humain joue sans cesse un très-grand rôle. Dans *Perdu et retrouvé*, M. Horsley a voulu traiter une scène de l'Enfant prodigue, sous les costumes modernes. Le coupable, accroupi dans un coin et assailli déjà par les caresses turbulentes du chien de la maison, veut cacher son visage avec ses guenilles, et n'ose regarder en face son vieux père, qui s'élance vers lui les bras ouverts. Si ces deux personnages étaient seuls dans le

tableau, leur émotion serait vraiment communicative; par malheur, la famille et les servantes sont disposées autour de la scène comme d'inutiles comparses, et l'insignifiance complète de leurs physionomies jure avec l'expression un peu forcée des deux acteurs principaux. Ce contraste entre les hommes dont le geste est habituellement très-prononcé, et les femmes qui semblent ne participer en rien à la scène, est d'ailleurs familier à l'école anglaise contemporaine. La même observation s'applique à un tableau, très-remarquable d'ailleurs, de M. Faed. Voici une scène de deuil : près du lit d'une morte est assis un ouvrier aux traits énergiques, dont les yeux fixés sur celle qu'il a perdue laissent échapper de grosses larmes. Deux petits enfants jouent à ses pieds sans songer à ce qui cause l'abattement profond de leur père. Mais les jeunes filles présentes ne ressentent pas l'émotion qu'elles devraient éprouver si elles étaient de la famille, et ne trahissent même pas la curiosité qu'auraient des voisines : ce sont des modèles choisis pour leurs grands yeux, leur nez droit et la fraîcheur de leur teint. M. Faed possède du reste un grand talent d'exécution, et sa couleur chaude et harmonieuse lui assigne une place au premier rang dans l'école anglaise.

L'*Attente du jugement* et la *Cause gagnée* de M. Salomon sont des sujets bien compris comme intention et qui sont appelés à avoir par la gravure un immense succès; cependant le même résultat pourrait être obtenu avec moins de froideur dans le ton et de maigreur dans l'exécution. Même observation à propos du *Maître d'école* de M. Nicol, tableau où la petite mine des enfants et l'air rébarbatif du maître font un contraste fort amusant, mais qui plairait tout autant au public et séduirait bien davantage les artistes, si la touche était un peu plus franche, la pâte plus solide, la facture moins méticuleuse. Les *Deux jeunes filles* de M. Elmore, la *Nubienne* de M. Goodall, la *Fille de Jaïre* de M. Dobson, les *Jeunes filles dans la prairie* de M. Archer, sont des œuvres qui présentent toutes des qualités du même ordre. En général, le soin minutieux que les Anglais apportent dans l'exécution du plus petit détail est obtenu au détriment de l'ensemble. M. Lewis représente une jeune fille montrant à un enfant un écureuil qui grimpe sur un arbre. Le mouvement des figures est d'une naïveté charmante, et il y a dans le paysage des parties d'une grande finesse de ton; par contre, chaque feuille, chaque brin d'herbe, chaque petite branche est déterminée avec une forme tellement positive que le frémissement de l'air disparaît. Quand le vent, si léger qu'il soit, agite le feuillage, on peut bien voir çà et là un détail qui s'affirme d'une façon très-décidée; mais il y a toujours d'autres places où la forme devient vague et se trouve noyée dans l'ensemble.

Faute d'avoir tenu compte de ce frémissement de la nature, qui se montre à nous par grandes masses rehaussées de quelques accents, on arrive à ne faire que des paysages pétrifiés. C'est aussi le cas de M. Wade : cette jeune fille, qui cause avec un fumeur, ne pourrait se mouvoir dans la campagne où tout semble métallique et inanimé. Et pourtant il y a un bien grand talent dépensé dans cette toile; mais la vie disparaît sous la monotonie de l'exécution et sous la précision uniforme des détails.

Nous devons pourtant faire quelques exceptions : ainsi les *Petits Baigneurs* de M. Walker sont traités avec une largeur qui étonne. Nous en dirons autant des paysages montagneux de M. P. Graham, où les bestiaux écossais, au poil hérissé et à la tournure étrange, sont peints avec une grande puissance et se fondent à merveille dans l'effet général. L'Angleterre, qui possédait jadis une excellente école de paysagistes à laquelle la France a beaucoup emprunté, est aujourd'hui assez pauvre sous ce rapport, et quand nous aurons cité les toiles de M. Linnel, d'une certaine mollesse dans l'exécution, mais d'une étonnante puissance de coloration, et les *Vues de Londres* de M. Roberts, qui traduit admirablement l'atmosphère brumeuse de son pays, il ne nous restera plus rien à signaler dans ce genre.

La place éminente que M. Landseer occupe dans l'art européen nous oblige à dire que le grand tableau qu'il a exposé, *Van Amburg dans la cage de ses bêtes féroces*, ne donne en aucune façon la mesure de son talent. Le tigre royal, le lion, la panthère, sont peints avec une touche délicatement caressée, qui n'exprime nullement l'énergie, et dans un ton vitreux et transparent qui leur donne l'apparence du verre. Évidemment, si le dompteur les touchait du bout de sa baguette, il risquerait fort de les casser. Si nous signalons la faiblesse de ce tableau, c'est à titre d'exception dans l'œuvre de Landseer, car le musée de Kensington possède une série nombreuse, autant que variée, d'ouvrages très-remarquables de ce maître.

L'aquarelle est en quelque sorte la manière nationale de peindre en Angleterre, car elle y est enseignée dans les écoles avant la peinture à l'huile. Peut-être même faut-il attribuer à cet enseignement une partie des qualités et des défauts des tableaux anglais qui ressemblent toujours un peu à des aquarelles. Néanmoins la peinture à l'eau est un procédé et n'est pas un art particulier. D'ailleurs, à part quelques artistes qui cultivent spécialement ce genre et qui y font preuve d'une grande habileté, comme MM. Topham, Tailer, Tidey, etc., ceux qui ont exposé dans la galerie des aquarelles ont exposé également dans la galerie des tableaux à l'huile, de sorte que nous aurions à répéter pour la plupart

des observations déjà formulées. La salle des aquarelles tient le milieu de la longue galerie consacrée à l'art anglais. Mais ces salles ne renferment pas exclusivement des peintures. Si nous croyons devoir passer sous silence les statues, qui sont généralement peu dignes d'intérêt, en revanche les applications de l'art au mobilier nous montrent quelques pièces qui méritent d'être signalées. Le beau tapis persan de MM. Jackson et Graham, le riche cabinet orné d'incrustations envoyé par la même maison, l'armoire de M. William Walker, le buffet de salle à manger de M. Gillow, et surtout celui de MM. Collinson et Lock attirent particulièrement l'attention des amateurs. Ce dernier meuble, enrichi de petites figures émaillées, se distingue par une ornementation sobre que l'Angleterre pratique trop rarement.

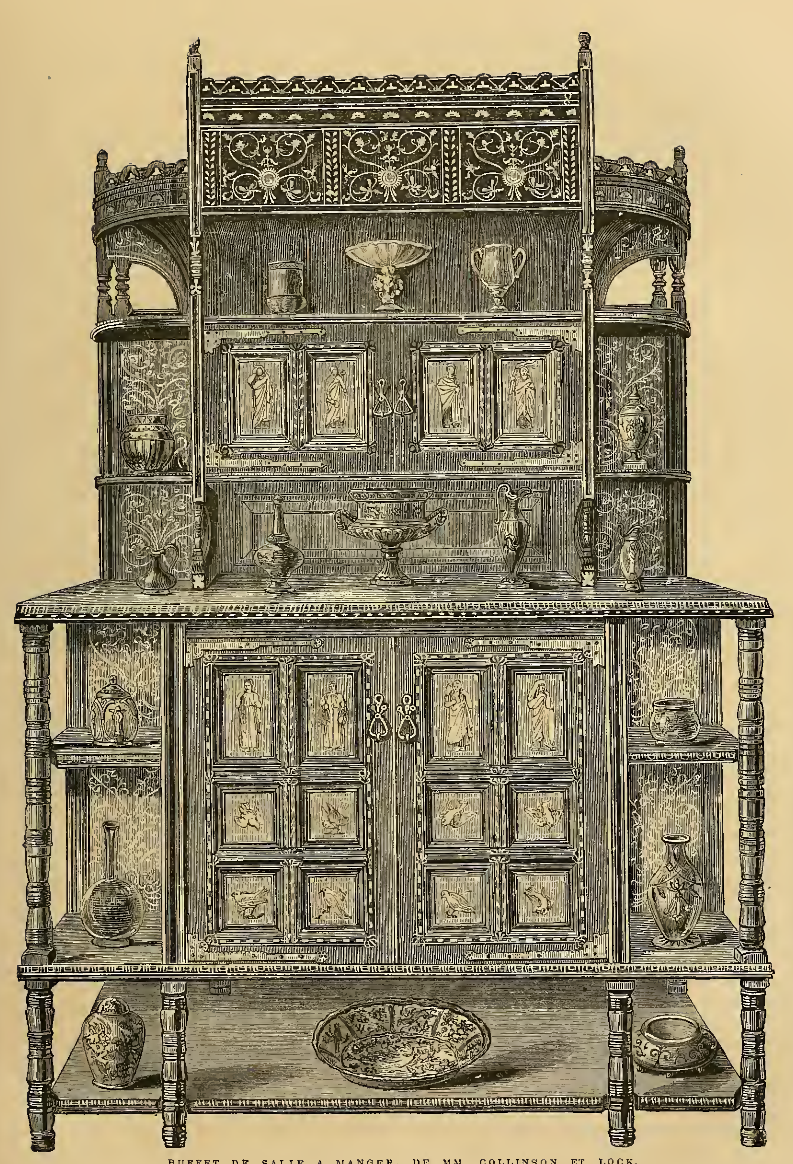
IV.

Lorsqu'on quitte la galerie de peinture anglaise, on descend un escalier, et après avoir traversé la riche collection de fleurs de la Société royale d'horticulture, on monte dans une autre longue galerie parallèle à la première et consacrée aux tableaux des nations étrangères. La Belgique s'offre dès l'abord aux regards, et l'impression première est des plus satisfaisantes. Ce vaillant petit peuple se retrouve toujours au premier rang dès qu'une lutte s'établit sur le terrain de l'art ou de l'industrie, et ses envois occupent ici un espace considérable. Henri Leys est mort, MM. Gallait et Wilhems n'ont pas exposé, mais de nouveaux venus ont en partie fait oublier les vides des absents. Ainsi M. Wauters, un tout jeune homme, s'annonce comme un peintre d'histoire nourri d'études sérieuses et plein d'originalité. Son tableau, qui représente *Marie de Bourgogne implorant le pardon de ses protégés*, est une scène historique bien conçue et d'une exécution ferme et solide. M. Pauwels, avec moins de puissance, mais peut-être avec plus de finesse, consacre son talent à retracer les émouvantes péripéties qui constituent l'histoire de la Belgique sous la Renaissance. Le *Retour à Anvers des familles exilées par le duc d'Albe* montre la fin de cet affreux cauchemar qui pesa sur le pays pendant les guerres religieuses. Les barques sillonnent l'Escaut et les bateliers agitent en l'air les drapeaux joyeux de la bienvenue. Sur le devant, on s'embrasse, on pleure, on prie, tandis qu'à l'extrême horizon le clocher de la ville natale et ses premières maisons font entrevoir ce petit coin de terre qu'on nomme la patrie, où chaque

pierre évoque un souvenir, où chaque brin d'herbe semble un ami retrouvé.

Les *Bohémiennes* de M. Portaels, qui n'est pas un débutant, sont peut-être son chef-d'œuvre, et nous croyons qu'il est entré dans sa véritable voie. Du reste, à part quelques exceptions, ce n'est pas vers la grande peinture que les artistes belges sont entraînés aujourd'hui, et le genre dominant est plutôt une sorte de réalisme distingué qui fuit les vulgarités de la rue, et s'attache à rendre les habitudes de la classe aisée. Le genre de MM. A. Stevens, Baugniet et autres est fort goûté en Belgique; mais nous n'avons pas à nous arrêter devant leurs tableaux qui sont connus en France. Nous nous contenterons également de nommer le *Métier de chien* de M. J. Stevens, les *Moutons dans la neige*, ouvrage très-remarquable de M. Verlat, et les *Vaches* de M[lle] Colard, qui ont figuré au dernier Salon.

Les tableaux allemands sont disposés dans une salle placée entre l'exposition belge et l'exposition française. On sait l'effort tenté, il y a quarante ans, par les artistes allemands, pour relever l'art de leur pays, qui semblait s'être effacé depuis la Renaissance. On peut ne pas aimer la tendance qu'ils suivirent, mais ils apportaient dans leurs idées de réforme une grande énergie et une foi profonde. Le patriotisme entrait pour beaucoup dans ce mouvement, qui s'annonçait comme une réaction contre l'influence française, prépondérante dans les arts depuis plus d'un siècle. Il s'agissait de constituer un art germanique qui, puisant aux grandes sources de la tradition, serait entièrement neuf quant à la conception, où le symbolisme obscur de la philosophie d'outre-Rhin devait tenir la place principale. Les artistes allemands apportaient alors dans leur idée de résurrection artistique un enthousiasme enfantin, une foi naïve, et les fresques de Kaulbach, qui décorent la nouvelle Pinacothèque de Munich, montrent dans un style particulier à cette école les croyances que toute l'Allemagne partageait. L'une de ces fresques a pour sujet le *Combat contre le mauvais goût*; le mauvais goût dont il s'agit, c'est le goût français, contre lequel les novateurs prétendaient réagir. Un chien à trois têtes humaines coiffées de perruques représente le *mauvais goût* : ce monstre tient les Grâces captives, mais Pégase s'élance pour les délivrer. Pégase, qui représente l'art allemand, est monté par Cornélius qui brandit une lance, Overbeck, Schwantaler et un autre personnage qu'on dit être Kaulbach lui-même. Cette étrange composition n'a plus aujourd'hui que la valeur d'une caricature monumentale, car les principes de ces révolutionnaires sont abandonnés, et si les jeunes peintres de leur pays voulaient les représenter, ils ne



BUFFET DE SALLE A MANGER, DE MM. COLLINSON ET LOCK.

manqueraient pas de les affubler eux-mêmes de la perruque traditionnelle, emblème de caducité usité dans tous les pays pour qualifier ceux qui représentent un système abandonné.

L'exposition de Londres en 1871, aussi bien que l'exposition de Munich en 1869, proclame que les Grâces sont redevenues captives, malgré les vaillants champions qui tentèrent autrefois de les délivrer; du moins il est certain que l'art allemand contemporain s'est docilement replacé sous la férule du goût français. C'est M. Couture qui a opéré ce miracle. Son *Petit Fauconnier*, qui est maintenant à Berlin, a obtenu en Allemagne un succès prodigieux et d'ailleurs mérité. Seulement les Allemands se sont imaginé que le talent dépensé par l'artiste était fondé sur certaines recettes, et ils sont arrivés en masse à Paris solliciter de M. Couture l'honneur de compter parmi ses élèves. Ils ont appris en effet la manière d'accrocher adroitement une pâte sur un frottis transparent, et ils ont servi à leurs compatriotes émerveillés des tableaux savamment brossés, selon les méthodes qui avaient cours en France. C'est à Berlin que cette transformation s'est opérée tout d'abord; mais Munich, qui ne voulait pas perdre son titre d'Athènes germanique, s'est émue du fait et n'a pas voulu rester en arrière de la capitale de la Prusse. Dès lors toutes les fluctuations du goût parisien ont trouvé en Allemagne un fidèle écho, et tous les peintres français en renom ont eu des imitateurs de l'autre côté du Rhin. On vit dans les paysages des ciels éclaboussés à la manière de Daubigny, des intérieurs de forêt imitant Diaz et Rousseau, des prairies dont le ton argentin était emprunté à Corot. Notre réalisme devait naturellement avoir sa part dans ce mouvement, et quand Courbet est allé triompher à la dernière exposition de Munich, il a pu se croire en pays de connaissance, car ses tableaux étaient entourés d'ouvrages qui, à la rigueur, pouvaient paraître des copies exécutées d'après le peintre d'Ornans.

Le vieux goût germanique subsiste pourtant encore dans quelques tableaux, au moins pour la composition, et l'Allemagne abdique difficilement son inclination pour les costumes du moyen âge. Or, que l'on se figure ce que peuvent être des troubadours peints avec les tons terreux de l'école réaliste. Cette remarque, au surplus, s'applique spécialement à Munich, car les artistes de Berlin continuent à peindre d'après les procédés de l'école de Couture. Cette pseudo-peinture française est parfois exécutée avec talent, mais elle a pour nous l'inconvénient de rappeler des notes déjà connues et de donner une fois de plus raison au fameux axiome de Michel-Ange : « Celui qui marche après un autre est sûr de ne pas arriver le premier. » Quoi qu'il en soit, les tableaux allemands sont

peu nombreux à l'exposition de Londres. L'école de Dusseldorf elle-même n'est que très-incomplétement représentée. Cette école, qui avait des aspirations moins hautes que celle de Munich, est aussi descendue moins bas : l'imitation toutefois n'y est pas aussi flagrante. Les artistes de Dusseldorf se regardent comme des disciples de l'ancienne école hollandaise; ils ont le tort néanmoins de ne pas lui emprunter ce qui en faisait le charme principal : la couleur et l'effet. La maigreur habituelle de leur facture est quelquefois rachetée par des intentions heureuses, dans les compositions familières qui leur sont habituelles. Malheureusement les artistes les plus en renom, MM. Knaus, Meyerheim, etc., n'ont rien envoyé à Londres, où il serait difficile de signaler aucune œuvre saillante.

C'est sans doute pour obvier à la pénurie de la peinture allemande que les commissaires de l'exposition n'ont pas cru devoir lui donner une salle à part, comme ils ont fait pour la Belgique et la France. Cette salle, en effet, aurait produit un contraste par trop frappant avec les autres, si son insignifiance n'avait été relevée par quelques ouvrages remarquables provenant de divers pays, et dont un grand nombre ont déjà figuré aux expositions de Paris. Nous citerons entre autres *l'Union de Lublin en 1569,* par un peintre polonais, M. Matejko, que le public parisien a pu apprécier au dernier Salon ; — la *Visite aux grands parents,* d'un Norvégien, M. Tidemand, charmante peinture respirant un sentiment fin et délicat, et d'excellents chevaux d'un Hongrois, M. Schreyer.

Les Italiens occupent un des côtés de la même galerie, et se trouvent ainsi confondus parmi les nationalités que les commissaires de l'exposition n'ont pas considérées comme offrant une école spéciale ayant droit de figurer à part. Il nous serait en effet difficile de citer une œuvre particulièrement saillante dans les envois de l'Italie, et pourtant on est frappé presque partout par une remarquable habileté d'exécution. Les peintres et les sculpteurs italiens se jouent des plus grandes difficultés techniques et semblent préoccupés plutôt de faire des tours d'adresse avec la brosse ou le ciseau que de traduire une pensée ou une impression de la nature. L'Italie cherche en ce moment à renaître à la vie artistique; mais les artistes reprennent la tradition de leur pays dans sa période de décadence, au lieu de revenir aux principes de l'école dans son mouvement ascendant : ils se font les continuateurs de Bernin plutôt que de Donatello. Ce sont actuellement d'incomparables praticiens pour tailler le marbre, et on commence à voir dans leurs tableaux des qualités du même genre. L'habileté est assurément quelque chose; cependant la race italienne est trop bien douée pour qu'on ne lui demande pas davantage.

Une petite salle renfermant des reproductions d'objets d'art ancien appliqué à l'industrie et quelques moulages sépare la galerie cosmopolite dont nous sortons de la galerie affectée aux tableaux français. On voit un peu de tout dans cette petite salle, et ce tout offre un désordre que l'on rencontre souvent dans les collections anglaises. Nous y trouvons les mosaïques byzantines de Ravenne et de Montréal à côté des bas-reliefs hindous, des poteries italiennes de la Renaissance à côté d'armures célèbres. Au reste, ces objets ne sont pas là à poste fixe et nous avons déjà constaté plusieurs changements de place. Au début de l'exposition, on y remarquait plusieurs pièces bien connues de notre regretté ciseleur Antoine Vechte, et entre autres cette ravissante couverture de missel qui représente l'Assomption de la Vierge et dont l'original appartient au duc d'Aumale. C'est là aussi qu'est placé le beau bouclier de M. Morel-Ladeuil qui a figuré à nos expositions, et dont le sujet est emprunté au *Paradis perdu* de Milton.

V.

L'exposition des tableaux français occupe une galerie spéciale située au premier étage; mais cet espace, quoique très-vaste, s'est trouvé insuffisant pour nos envois, et la commission française en a placé une partie dans son annexe du rez-de-chaussée. La manière dont on est parvenu à former cette exposition est assurément sans précédents dans les annales de notre histoire artistique. Au moment même où les salles allaient être ouvertes au public, Paris était au pouvoir de l'insurrection, les portes étaient fermées, les routes interceptées, et rien ne laissait prévoir que les caisses des exposants pourraient être envoyées à destination. Il y avait donc tout lieu de craindre que le jour de l'inauguration le public ne trouvât que des murs nus le long de nos galeries. Pour éviter l'effet déplorable que n'eût pas manqué de produire l'absence d'ouvrages français, M. Du Sommerard eut l'heureuse idée de s'adresser aux principaux amateurs d'Angleterre pour leur emprunter ce qu'ils possédaient de tableaux ou d'objets d'art provenant de notre école. Cet appel fut entendu, et M. Gladstone donna l'exemple en venant le premier mettre ses collections à la disposition de notre commissaire. Les tableaux arrivèrent en grand nombre; malheureusement la plupart d'entre eux n'appartenaient pas à l'école contemporaine. C'étaient des ouvrages de Greuze, de David, de Delaroche, etc., et quelques toiles importantes



COUVERTURE DE MISSEL D'ANTOINE VECHTE.

de Mlle Rosa Bonheur, dont les tableaux vont presque tous en Angleterre.

Un grand point était obtenu : nos murs ne seraient pas dégarnis. Seulement la France était représentée dans son passé, et n'avait presque rien à montrer pour prouver sa vitalité présente. Un marchand de tableaux, qui compte à Londres une succursale importante où il avait fait transporter avant le siége toutes ses marchandises, M. Durand-Ruel, se mit au service de la commission, qui eut ainsi la faculté d'emprunter à son magasin une assez grande quantité d'ouvrages modernes. C'était avec ces éléments divers que l'exposition française se disposait à ouvrir ses salles, quand les caisses des exposants arrivèrent : la Commune n'avait apporté aucun obstacle à leur départ. Dès lors nous nous trouvions au complet, et les tableaux anciens qui nous avaient été prêtés formaient dans nos galeries une sorte de musée rétrospectif fort intéressant à comparer avec les productions contemporaines. Il y avait en effet plusieurs pages importantes; mais comme toutes sont parfaitement connues à Paris, c'est seulement pour signaler leur présence que nous citerons le *Marat dans sa baignoire* de Louis David, le *Triomphe de Bonaparte, premier consul*, par Prud'hon; l'*Iliade* et l'*Odyssée*, études pour l'*Apothéose d'Homère*, d'Ingres; la *Marguerite* et le *Soldat convalescent*, d'Ary Scheffer; la *Sainte Cécile* et la *Marie-Antoinette* de Paul Delaroche; l'*Amende honorable*, les *Convulsionnaires de Tanger*, le *Saint Sébastien*, le *Mirabeau* d'Eugène Delacroix, diverses toiles de Leprince, Lépicié, Greuze, plusieurs tableaux de Decamps, de Troyon et de Théodore Rousseau.

Parmi les ouvrages contemporains les grandes toiles forment un ensemble assez imposant. Dans le salon du rez-de-chaussée, le *Dernier jour de Corinthe*, de M. Tony-Robert Fleury, qui figurait au Salon de 1870, est placé en face d'un immense tableau envoyé de Rome par M. Layraud. Certes, il faut toujours une certaine audace pour entreprendre un ouvrage de cette importance; mais il doit exister une proportion entre le sujet choisi par l'artiste et la grandeur qu'il donne à sa toile. M. Layraud a représenté une *Scène de brigands*; ce n'est donc pas une scène d'histoire générale, c'est un fait particulier, une anecdote, c'est-à-dire un genre de sujet pour lequel un tableau de chevalet eût été suffisant. Nous ne croyons pas que la toile de M. Layraud réponde aux espérances qu'il avait probablement conçues, parce qu'elle n'est ni une œuvre de grand style, ni une œuvre décorative; le portrait de Listz, qu'il a envoyé, est avec raison beaucoup plus remarqué.

Le *Saint Vincent de Paul* de M. Bonnat, la *Vérité* de M. Lefebvre, la *Femme couchée* de M. Lecadre, le *Docteur Velpeau entouré de ses élèves*

et la *Mélancolie* de M. Feyen-Perrin, l'*Hamadryade* de M. Bin, les toiles de MM. Hébert, Merle, Chaplin, Landelle, sont déjà connus de nos lecteurs. M. Cabanel est représenté par une figure de femme d'une belle tournure, intitulée *Solitude*, M. Ribot par de vigoureuses études comme il sait les faire, M. Gérôme par un souvenir d'Orient. Mais le succès de l'exposition française contemporaine appartient à M. Regnault, dont les deux toiles ont produit en Angleterre une étonnante sensation. L'une est ce saisissant *Portrait du général Prim*, qui a fait la réputation de l'artiste; l'autre représente une *Exécution dans l'Alhambra*. C'est la dernière œuvre de l'artiste; elle porte la date de 1870 et fut terminée peu de temps avant le siége de Paris, où il est mort si héroïquement. Ce tableau, qui n'a pas figuré au Salon, est peu connu à Paris, bien qu'il ait été exposé à l'École des beaux-arts.

Le bruit qui s'est fait autour du nom de Regnault pendant les derniers événements a peut-être contribué, autant que l'étrangeté du sujet et les qualités brillantes de l'exécution, à attirer sur ce tableau l'attention du public anglais. Toutes les théories artistiques de Regnault se trouvent appliquées dans sa dernière œuvre, qui montre un contraste cherché entre l'horreur d'un drame sinistre et la gaieté charmante du lieu où il se passe. L'exécuteur est debout sur les blancs degrés d'un escalier aboutissant à une salle splendidement décorée. C'est un Africain à la peau bronzée, qui essuie avec une tranquillité nonchalante la lame d'un grand sabre encore tout dégouttant de sang, dédaignant de regarder le corps décapité de sa victime, qui demeure gisante à ses pieds. La tête du malheureux a rebondi sur les marches et ouvre des yeux fiers, dont une mort instantanée n'a pas encore éteint le feu. En représentant une victime inconnue et un bourreau inconscient, l'artiste s'est ôté le pouvoir de nous attendrir; mais ce n'était point là son but. Ce sang rouge, qui s'échappe à flot du cadavre décapité et qui tache le marbre blanc des marches, lui a paru d'un beau ton : voulant retracer une scène horrible, il s'est efforcé de trouver un contraste dans la gaieté des accessoires qui l'entourent. Le dôme de la salle réfléchit une lumière frisante qui se joue sur les lignes de mosaïque, les murs, les piliers, les arcades, et s'accroche aux pendentifs, aux stalactites, aux ornements tout brillants d'or et de couleurs resplendissantes. Henri Regnault est un disciple attardé du romantisme de 1830, et son tableau, par la recherche des antithèses, rappelle quelques-unes des *Orientales* de Victor Hugo. Contrairement à la théorie classique du Poussin, qui regardait l'harmonie d'impressions comme la première loi de la peinture et l'exécution comme la très-humble servante de l'idée, il a cherché à étonner par l'étrangeté

du contraste, et l'idée n'a été pour lui qu'un prétexte pour déployer toutes les ressources de sa palette étincelante. C'est une manière de voir très-contestable; néanmoins l'artiste a déployé dans son œuvre une puissance extraordinaire. Regnault restera comme artiste, parce qu'il a été personnel dans son œuvre; mais si l'école française voulait entrer dans cette voie, elle courrait à sa décadence.

Quoique les portraits soient beaucoup moins nombreux à l'exposition internationale qu'à nos Salons habituels, nous ne saurions passer sous silence ceux de MM. Ricard, Couture et Laugée, et parmi les peintres anciens un admirable ouvrage de Louis David, et un charmant petit portrait en pied d'Isabey père. Les tableaux de genre abondent comme d'habitude. Les peintres néo-grecs n'ont pas manqué à l'appel : le *Démosthène, déclamant au bord de la mer*, de M. Lecomte-Dunouy, l'*Apollon et Midas*, et des petites idylles très-gracieuses de M. Émile Lévy, les beaux dessins de M. Bida, sont des ouvrages qui montrent dans de petites dimensions la préoccupation d'un style élevé. Les fantaisies de M. Hamon, le *Grand radeau sur le Rhin* de M. Brion, les petites toiles de MM. Bonvin, Édouard Frère, Trayer, les paysanneries de MM. Jules Breton, Guillemin, Soyer, la *Synagogue* de M. Brandon, les sémillantes petites figures de M. Baron, les scènes maritimes, rehaussées de brillants costumes, de M. Eugène Isabey, les récits anecdotiques de MM. Caraud et Jacquand, montrent à peu près toutes les formes diverses que prend en France la peinture de chevalet. C'est surtout devant les deux tableaux microscopiques de M. Meissonier que le public s'arrête : son *Peintre fouillant dans un carton d'images* est un petit chef-d'œuvre, bien supérieur, à notre avis, à l'autre tableau où l'on voit un cheval blanc devant une porte d'auberge. Ce dernier est pourtant de la plus exquise finesse; mais la coloration est un peu froide, comme cela arrive quelquefois à l'artiste lorsqu'il traite des sujets en plein air.

Le paysage est admirablement représenté à l'exposition ; nos plus habiles maîtres sont tous en ligne avec beaucoup d'ouvrages importants, avantage qu'ils n'ont point en France, où le nombre des envois est ordinairement limité. M. Jules Dupré, qui ne fait à nos Salons que de bien rares apparitions, a pour sa part une vingtaine de tableaux dont quelques-uns sont de premier ordre. C'est une bonne fortune de voir des toiles peintes à différentes époques indiquant les efforts et les tendances de l'éminent artiste : nous devons signaler entre autres des marines d'un effet surprenant, et d'autant plus remarquées, que bien peu de peintres aujourd'hui s'attachent à rendre, sous leur aspect poétique, les immensités de l'Océan. M. Français brille comme toujours par l'exquise distinction



BOUCLIER PAR M. MOREL-LADEUIL.

de la composition et la pureté du dessin. M. Cabat montre dans ses envois cette précision et cette recherche du style qui lui assignent une place à part dans le paysage moderne. A côté, on voit le soleil resplendir à travers les feuillages touffus de M. Diaz, tandis que les fraîches vapeurs du matin enveloppent de leurs brumes mystérieuses les prairies où M. Corot aime à rêver.

M. Daubigny est un des artistes les plus épris de la réalité; il n'invente rien et se contente de reproduire fidèlement ce qu'il a vu. Ses *Bords de l'Oise*, ses plages battues par le vent, ses campagnes éclairées par les rayons pâles de la lune, forment à Londres un ensemble varié et toujours empreint de la même sincérité. Dans les effets de nuit ou de crépuscule, M. Daubigny sait toucher la note poétique : dans une solitude agreste, il se plaît à promener quelques vaches attardées, ou à faire reposer un troupeau de moutons. C'est d'ailleurs un peintre éminemment national, dont le domaine d'observation se borne exclusivement aux environs de Paris et aux côtes de la Manche. Toute la pléiade des artistes voyageurs a tenu aussi à faire acte de présence à l'Exposition de Londres, où M. Fromentin figure avec ces petits cavaliers arabes dont il connaît si bien la tournure; M. Brest, avec ses minarets blancs qui se mirent dans les eaux du Bosphore; MM. Pasini et J. Laurens, avec leurs piquantes interprétations de la Perse et de l'Asie-Mineure.

La peinture d'animaux peut être comprise de plusieurs manières.

Il est des artistes qui se servent des animaux comme notes colorantes dans leurs tableaux et qui les considèrent moins en eux-mêmes que sous le rapport qu'ils ont avec le paysage où ils se trouvent. Pour Troyon par exemple, le soleil et la lumière sont les éléments constitutifs du tableau, et la couleur du bétail se mariant avec celle des prairies forme un ensemble riche et harmonieux dont l'éclat est rehaussé par les teintes argentines du ciel : l'exposition compte plusieurs toiles d'une vigueur extraordinaire et qui sont rangées parmi les plus parfaites de l'artiste. M. Ch. Jacque s'attache davantage à rendre la vie intime des moutons, et personne ne sait mieux que lui les allures d'un troupeau. Si sa couleur a parfois des teintes un peu lourdes, l'effet général est souvent heureux, et sous ce rapport les tableaux qu'il a envoyés à Londres peuvent être classés parmi ses meilleurs. Nous ne savons s'il faut inscrire M. Brown sur la liste des peintres d'animaux : l'étude particulière qu'il a faite du cheval pourrait nous y autoriser; cependant la figure y joue un rôle à peu près aussi important que l'animal, et les tableaux qu'il a exposés se rattachent presque tous à un épisode de l'histoire militaire.

Daubigny

Imp. Delâtre, Paris.

LEVER DE LUNE

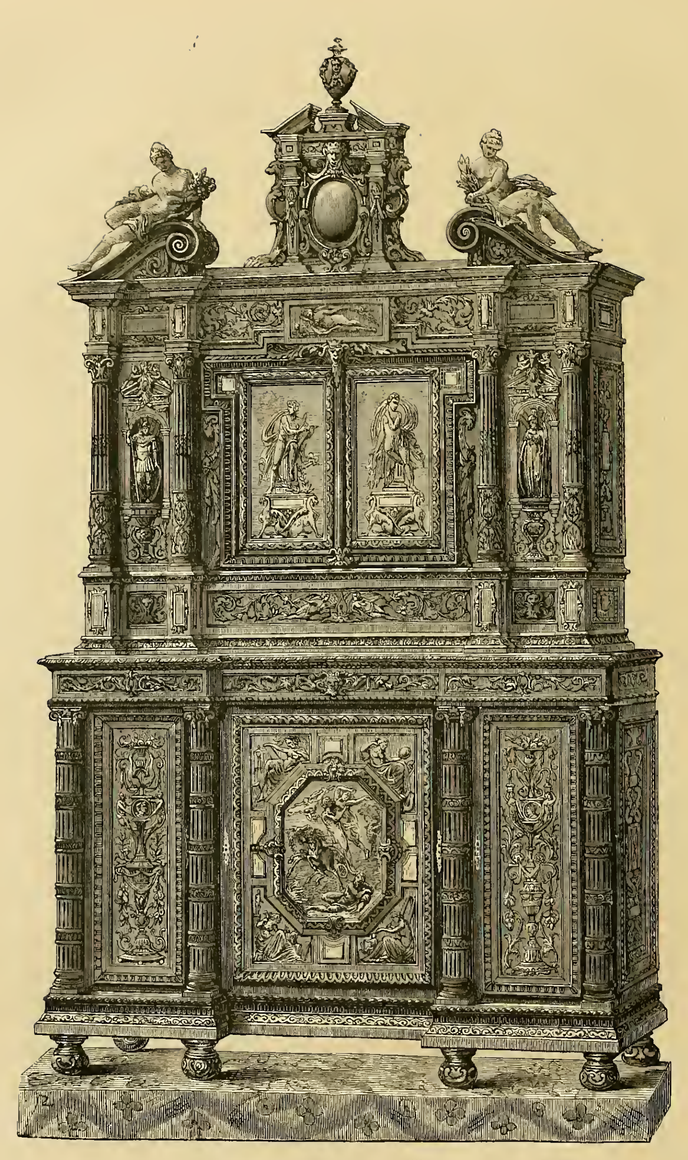
Gazette des Beaux-Arts

La couleur vive et brillante de M. Brown plaît particulièrement en Angleterre, où le genre qu'il a adopté est très-goûté et où il est appelé à un immense succès.

D'autres artistes, en tête desquels on peut placer Mlle Rosa Bonheur, s'attachent à reproduire l'animal pour lui-même, et en étudient amoureusement jusqu'au moindre détail, au point de lui sacrifier quelquefois l'air ambiant dont doit être enveloppé le tableau, qui sans cette condition n'est plus qu'un compte rendu exact et dénué de poésie. Mlle Rosa Bonheur est représentée par plusieurs toiles importantes, entre autres par un *Groupe de chevreuils dans une forêt*. Certes tout cela est d'une perfection irréprochable, mais parfois on préférerait moins de précision et plus de rêverie. Les cerfs des aquarelles de M. Barye ont dans leur allure et dans leur teinte un arome de forêt qui vous séduit à première vue et qui vous ôte l'envie de rechercher si le détail a été minutieusement observé. Horace Vernet figure à l'exposition comme peintre d'animaux. Son petit tableau, qui est sous verre selon la méthode anglaise, représente une chienne blanche allaitant ses petits. C'est une charmante toile, pleine d'esprit et de finesse, mais ne faisant voir que sous une face exceptionnelle le talent de notre peintre de batailles.

Les statues, quoique peu nombreuses, forment une partie intéressante de la section française. Contentons-nous de mentionner un beau buste en marbre de M. Carpeaux qui a envoyé aussi un moulage de son *Ugolin*, une *Diane* de M. Pollet, des bustes colorés par M. Cordier, le *Pâtre italien* de M. Moreau-Vauthier, la *Cigale* de M. Cambos, une réduction de l'*Ève* de M. Delaplanche, des chiens en bronze de M. Frémiet, etc. Tous ces ouvrages ayant été vus à Paris, nous n'avons point à nous y arrêter.

Les galeries affectées aux beaux-arts renferment, dans la section française comme dans les autres, une foule de produits de l'industrie artiste que nous regrettons de ne pouvoir plus amplement signaler. Quelques-uns pourtant, tels que le beau meuble de style renaissance envoyé par M. Fourdinois, suffiraient pour représenter dignement l'industrie française, qui compte des pièces hors ligne à peu près dans tous les genres; mais ces objets, qui contribuent à l'ornement de l'exposition et à l'agrément du promeneur, semblent ici un peu hors de leur cadre, puisque le principe essentiel du programme inauguré par l'Angleterre est la division des produits spéciaux appelés à venir se grouper successivement autour des beaux-arts proprement dits. Le but étant de comparer sur des points déterminés la valeur productrice de chaque nation, il était d'une bonne tactique d'appeler d'abord la céramique, où



MEUBLE STYLE RENAISSANCE, DE M. FOURDINOIS.

l'Angleterre a prodigué tant d'efforts depuis quelques années. Dans cette branche spéciale elle n'avait à attendre de concurrence sérieuse que de la part de la France, et bien que le mérite de l'invention nous revienne de droit, nous avons constaté que la fabrication de nos voisins suit la nôtre de très-près. Il n'en est pas de même de la peinture et de la sculpture, où la supériorité de nos artistes est jusqu'à ce jour demeurée incontestable. Néanmoins, gardons-nous bien de nous endormir. La valeur artistique d'un peuple n'est pas un don naturel, autrement on ne verrait point de décadence chez les nations qui se sont élevées très-haut; elle est le résultat d'efforts persévérants, et si nous voulons conserver le rang que nous avons gagné, il faut que nous abordions résolûment la question que l'Angleterre étudie avec tant de ténacité, parce que dans l'art et les industries qui s'y rattachent elle est le point essentiel : l'enseignement du dessin.

RENÉ MÉNARD.



LES PALAIS BRULÉS

TUILERIES.

I.



Le cœur nous saigne à revenir sur cette grande ruine; il le faut cependant. Tout y a son histoire, et cette histoire, il est nécessaire de la dire avant que les débris qui en furent les témoins n'aient disparu, avant que les ruines elles-mêmes n'aient péri.

Dans ce qui était là, tout parlait il n'y a pas encore longtemps. Aujourd'hui c'est à peine si ce qui reste pourra, pierre à pierre, jalonner le sentier douloureux de nos souvenirs.

Par quel côté prendre ce décombre immense? Le pétrole n'y a pas permis le choix. Il a fait partout, dans le royal palais, l'égalité du désastre.

Une partie cependant nous semble plus horriblement atteinte; c'est toute celle du nord, vers la rue de Rivoli, qui comprend le pavillon de Marsan, la salle du théâtre et la chapelle.

Ne lui refusons pas la préférence que lui accorda l'incendie. Commençons par là. Aussi bien, pour peu que nous tardions, quelques grandes pluies d'hiver, en détrempant ces pauvres murailles dévorées, calcinées, effritées, auraient achevé avec leurs eaux l'effondrement trop bien préparé par le feu.

C'est le point sur lequel il faut le plus se hâter pour pouvoir encore parler devant un témoin, muet sans doute, mais encore debout.

II.

Il y a là d'ailleurs l'attrait navrant d'un contraste.

La dernière grande fête qui fut donnée, il y a un peu plus de quatre ans, dans ces Tuileries si brillantes alors, et aujourd'hui si détruites, le bal féerique du 10 juin 1867, ne fut sur aucun point du palais plus éblouissante que de ce côté.

C'est là qu'il jeta son plus triomphant éclat de joie et de gaieté, comme le pétrole, moins de quatre ans après, sa plus terrible flamme!

Le souper avait été servi dans la salle du théâtre, magnifiquement transformée en salle de festin, et je me souviens qu'alors se joignit à l'attrait de cette magnificence celui de la surprise la plus curieuse et la plus babillarde. Quelle était cette salle? Quel était ce théâtre? D'où sortait-il? Ils auraient cru volontiers qu'afin de mieux compléter la féerie, un coup de baguette l'avait fait sortir de terre pour eux tout exprès.

Pauvre cour ignorante, en cela comme en tant de choses, qui ne connaissait même pas tous les coins de son palais!

La ville, au reste, en savait peut-être encore moins.

Beaucoup n'y savent pas encore qu'avec les Tuileries en feu le plus ancien théâtre de Paris a brûlé.

III.

Nous allons en quelques mots en faire l'histoire. Souvenirs et gloire n'y manquent pas.

Tout d'abord on y rencontre Molière, pour lequel même, ainsi qu'un document nouvellement retrouvé nous l'a fait savoir, la salle fut construite par ordre du roi.

Les Tuileries jusqu'alors n'avaient pas été entièrement achevées. Sur la gauche, en venant du jardin, il restait un large espace entre le corps de logis du milieu, si élégamment construit pour Catherine de Médicis, et le bâtiment des Grandes Écuries, dont la rue de Rivoli et la place des Pyramides occupent aujourd'hui le terrain.

C'est sur cet espace, où les besoins de la régularité, si exigeante en ce siècle d'ensemble et d'apparat, semblaient demander d'eux-mêmes des constructions pour combler le vide, que furent bâtis par Le Vau de 1660 à 1664, le pavillon du grand écuyer, auquel Mme de Marsan, gouvernante des enfants de France, qui l'habita sous Louis XV, devait laisser son nom ; et auprès, sur ce qui restait de terrain, la salle de spectacle.

La construction en était nécessaire. Le goût des machines dans les représentations commençait à prendre avec une fureur qui n'a pas cessé, et qui même n'a fait que croître, nous le savons trop.

Pour satisfaire à cette mode, qui nous était venue d'Italie avec les grands artistes de la mécanique théâtrale, seuls capables de la faire briller, les salles du Louvre et du Petit-Bourbon, où jusqu'alors s'étaient donnés les spectacles de cour, comédies ou ballets, semblaient depuis longtemps trop petites. L'une d'elles, d'ailleurs, la plus vaste, celle du Petit-Bourbon, devait bientôt disparaître pour laisser le Louvre s'étendre : c'est la colonnade qui l'a remplacée.

Molière, depuis son retour à Paris et son installation définitive agréée et même pensionnée par le roi, donnait ses représentations dans cette salle, et, tout incommode qu'elle fût, y attirait la foule. La démolition projetée allait laisser ses comédies sans asile. Il pria, il supplia. C'est pour céder à ses instances que Louis XIV résolut de mettre à exécution le « grand dessein » du théâtre que depuis longtemps il se rêvait aux Tuileries, mais qui maintenant devrait avoir le double avantage d'être un brillant refuge pour son cher Molière et de servir à ses propres représentations lorsque l'envie lui prendrait encore de danser en quelques ballets.

IV.

Il n'y voulut rien ménager, autant pour lui que pour le comédien qu'il protégeait.

Les exigences des grandes pièces dont Molière pourrait avoir l'idée, avec l'aide des machines italiennes, furent prévues. Il fut décidé que le nouveau théâtre serait organisé et machiné de telle sorte que celui du Marais, dans la rue Vieille-du-Temple, dont la réputation s'était faite avec ces sortes de spectacles, ne pourrait désormais entrer en comparaison, et ne fût plus auprès qu'un théâtre de marionnettes. Le devis fut dressé dans la prévision des dépenses que tout cela devrait exiger, sous la surveillance même de Molière, et avec son contrôle.

Ce devis est la curieuse pièce dont nous parlions tout à l'heure, et qui appartient à l'un de nos plus fins amateurs d'autographes, M. Chambry. Nous n'en donnerons que le titre : « Devis que Jehan Pastel et André Mazières, jurés du roy en ouvraiges de maçonnerie, fournissent, en suivant l'ordre du roy, au sieur Poquelin Mollière, des ouvraiges de maçonnerie à faire pour les fondations de la grande salle des comédies et ballets à machines que Sa Majesté désire faire construire en toute dili-

gence dans la place qui reste à bastir du pallais des Thuilleries, depuis le corps du logis qu'occupe M. le comte d'Harcourt, tenant vers la grande écurie. »

Suit le détail, que nous vous épargnons, mais dont ne se dispensa pas Molière, qui lut et relut vingt fois, je n'en doute pas, tout ce qui s'y trouve de compliqué, et dut pousser bien des soupirs en voyant quelles longueurs de temps de tels travaux devaient entraîner, en dépit de l'ordre royal qui commandait « toute diligence ».

Cet examen fait avec le soin qu'il mettait partout, il écrivit de sa main ces deux lignes, — l'autographe le plus long que l'on connaisse de lui : « *Ce deuis me paroit bien entendu, reste à sçavoir dans quel temps on rendroit les ouvrages. J. B. P. Molière.* »

On sent bien là l'homme pressé, qui craint trop qu'on ne marche pas du même train que son impatience.

Molière, cette fois encore, prévoyait juste. Les fondations de la nouvelle salle n'étaient pas sorties de terre, que déjà celle qu'il devait quitter pour ce nouveau gîte était démolie de fond en comble, et que lui et sa troupe se trouvaient sur le pavé. Lui faudrait-il recommencer ses caravanes, et, comme du temps de *l'Illustre théâtre*, sa première et si triste aventure, s'en aller de jeu de paume en jeu de paume dresser tant bien que mal ses tréteaux? Louis XIV lui en épargna l'ennui. La salle que Richelieu avait fait bâtir dans un coin du Palais-Cardinal, pour la représentation de sa tragédie de *Mirame*, n'avait pas été détruite; il la lui donna. Ce n'était guère qu'une ruine. La toiture était percée à jour; pluie et vent y faisaient rage dans les galeries effondrées et dans les couloirs vermoulus. Molière n'y regarda pas; c'était un asile, il le prit, répara tout, et fit si bien par l'éclat de ses pièces qu'on ne remarqua point que les dorures du théâtre étaient un peu ternies.

Ces soins et ces ennuis l'avaient forcé de négliger, d'abandonner même la grande entreprise de la salle des Tuileries. D'autres la reprirent.

V.

C'étaient des Italiens, Amandini et Vigarini, qui venaient de Modène, où ils avaient établi et organisé de toutes pièces, pour le duc François, le plus grand théâtre de l'Italie, l'un comme architecte, l'autre comme peintre et machiniste.

Ils proposèrent les mêmes plans pour celui des Tuileries, et, grâce à Mazarin, qui vivait encore et protégeait quiconque arrivait d'au delà des

monts, on les accepta. On leur sacrifia même Torelli, autre Italien depuis plusieurs années à Paris, qui s'était assez vite usé à la peine et mis hors de mode, sans garder d'autre appui que Molière, dont il aurait suivi la fortune en cette affaire, mais qui malheureusement ne put le relever, puisqu'il quitta la partie, comme nous l'avons vu.

Tout resta donc aux nouveaux venus, fort habiles gens d'ailleurs, Vigarini surtout, qui fit merveille. Le théâtre qu'il organisa était immense : « Par-dessus les nuages, dit le bon abbé de Pure, à qui nous en devons la meilleure description en son livre si rare, *Idée des spectacles*, il y a trente-sept pieds, jusqu'au tirant du comble, pour la retraite ou pour le mouvement des machines.

« Sous le plancher ou parquet du théâtre, pour les enfers, ou pour les changements de mer, il y a trente pieds de profondeur. »

Les machines qu'on y faisait mouvoir étaient pour la force à l'avenant de ces espaces. On en vit une surtout, « de soixante pieds de profondeur sur quarante-cinq de largeur », qui fit l'admiration et l'effroi de tout le monde. Charles Vigarini, qui aidait son père en tous ces *trucs*, « eut la hardiesse, dit encore l'abbé de Pure, d'y porter toute la maison royale, et pour le moins soixante autres personnes à la fois, avec autant d'étonnement de la facilité de ceux qui le permirent que d'admiration de l'assurance de l'entrepreneur et de la beauté de l'ouvrage. »

Hercule, personnage bien digne d'avoir part à des *trucs* de cette force, fut le premier héros pour lequel on les fit mouvoir. *L'Ercole amante*, de Rovetta, chanté par des acteurs que dirigeait F. Cavalli, servit d'opéra d'ouverture. Le même Cavalli donna ensuite une pièce dont il avait écrit la musique, *Serse* (Circé).

Les ouvrages français n'arrivèrent que plus tard ; il fallut même un ordre du roi pour qu'ils pussent se produire au milieu de ces mécanismes italiens. Vigarini tenait rigueur à Molière, comme à un ancien concurrent, comme à un protecteur trop dévoué de son rival Torelli. Toutefois, lorsque Louis XIV eut commandé, le théâtre des Tuileries s'ouvrit à la *Psyché* que Molière avait écrite pour lui, avec Corneille et Quinault. Toutes les machines de Vigarini furent à son service.

VI.

Que devinrent-elles après? Je ne saurais le dire, du moins pour un certain nombre d'années. Je ne les retrouve que vers le milieu du siècle qui suivit, remises en mouvement et perfectionnées par un autre Italien

plus célèbre, Servandoni, le même qui bâtit Saint-Sulpice, et qui, après avoir consacré presque toute sa vie à des machines de théâtre, n'a de réputation que pour avoir donné les dessins d'une église.

Durant environ quinze ans il dirigea le théâtre des Tuileries, qu'on appelait tout simplement alors « le spectacle en machines ». Toute la mythologie y passa, avec ses fables, ses prodiges et ses sacrifices. Pour ceux-ci la difficulté parfois était grande. Servandoni, directeur réaliste, n'y voulait que des victimes en chair et en os, et malheureusement, quand venait le carême, il y avait défense de faire gras, même au théâtre en pleine mythologie.

Un agent de l'Hôtel-Dieu survenait qui troublait la cérémonie et confisquait la victime pour les malades de l'hospice. Servandoni, à qui ses autres travaux, puisqu'il dînait de l'autel et soupait du théâtre, avaient fait des protections dans l'Église, obtint des dispenses pour son paganisme. Il put sans crainte livrer de vraies victimes à ses sacrificateurs. L'administration de l'Hôtel-Dieu, de qui ce droit dépendait, le lui avait formellement accordé. Voici, en effet, ce que nous lisons dans l'inventaire des *Archives hospitalières,* que M. le directeur de l'Assistance publique a fait publier avec tant de soin : « Autorisation accordée par les administrateurs de l'Hôtel-Dieu au chevalier Servandoni, peintre et architecte des bâtimens du Roi, d'acheter une génisse et un veau, pour servir de victimes dans les représentations de *Léandre et Héro* données au grand théâtre du palais des Thuilleries. »

VII.

L'Opéra, qui eut toujours besoin de vastes espaces, devait envier, pour s'étaler à l'aise, ce grand théâtre des Tuileries. Il n'y vint que trop tôt. Un incendie le força de s'en faire un refuge. Chassé par le feu de la salle du Palais-Royal, où, sous Lulli, il avait succédé à Molière, il rouvrit, le 24 janvier 1764, dans celle des Machines, et y resta six ans. Il n'avait pas fallu moins pour lui rebâtir son théâtre incendié !

Quand il partit au mois d'avril 1770, la Comédie, qui se trouvait trop à l'étroit dans la salle de la rue des Fossés-Saint-Germain, en face du café Procope, vint prendre sa place, en attendant qu'on lui eût bâti, sur le terrain de l'hôtel de M. le Prince, le théâtre qui est aujourd'hui l'Odéon.

Au trop de gêne dont elle souffrait rue des Fossés-Saint-Germain pouvait succéder pour elle un excès tout contraire dans l'immense salle

des Machines. On avait pourvu à cet inconvénient, dès le temps même de l'opéra. Soufflot avait rétréci de moitié le théâtre des Tuileries. Dans l'espace seul que Vigarini et Servandoni avaient exigé pour la scène et pour les évolutions de leurs machines il avait logé fort à l'aise l'Opéra tout entier, la scène, la salle, et le reste!

La Comédie-Française resta là douze ans, et y vit en 1778 sa fête la plus solennelle, la plus étrange : à la première représentation d'*Irène*, le couronnement de Voltaire, acclamé plus que roi, presque dieu, dans le palais même de la royauté dont son esprit avait miné la base.

Après la comédie, la musique revint, mais pour peu de temps. Afin qu'elle y finît comme elle avait commencé, ce furent des Italiens qui la ramenèrent : troupe excellente, quoique patronnée par un coiffeur, le fameux Léonard Autié, qui avait la haute main sur les perruques de la reine. Le frère du roi, Monsieur, n'était que le protecteur platonique de ces chanteurs privilégiés du coiffeur royal!

La Révolution balaya tout. Après le 10 août, c'est elle qui s'installa, sous le nom terrible de Convention, dans ce théâtre où l'on avait tant dansé, tant chanté, tant remué de machines, mais où elle devait seule jouer des tragédies. Nous n'en parlerons pas, elles ne peuvent être, à cette place, de notre compétence.

Qu'est-il resté des autres théâtres moins sanglants qui s'étaient succédé ici? Presque rien : un souvenir effacé de Molière, le nom de Servandoni, l'apothéose de Voltaire, et le singulier usage, conservé dans toutes les coulisses, de dire, en style de machiniste, côté *cour* et côté *jardin*, au lieu de côté gauche et de côté droit.

L'habitude en est venue aux Tuileries, où le théâtre avait le jardin à sa droite et la cour à sa gauche.

ÉDOUARD FOURNIER.

(*La suite prochainement.*)



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [797]



UN

TABLEAU INCONNU

DE JEAN COUSIN

Peu de jours avant l'investissement de Paris par l'armée prussienne, je fus informé, par M. Albert Lenoir, qu'un tableau important, peut-être de Jean Cousin, se trouvait au musée de Compiègne. Son époque, le style, le sujet même, allégorique et très-compliqué (où M. A. Lenoir a cru voir une représentation de la vie humaine), offraient,

à ces divers titres, des rapports avec ce que je connaissais de Jean Cousin. Les détails que me transmit M. Emmanuel Woillez, conservateur du musée de Compiègne, détails que je crois devoir reproduire, m'engagèrent à me rendre, le 5 août 1870, dans cette ville, d'où je dus revenir immédiatement, sans pouvoir m'arrêter aussi longtemps que je l'aurais voulu; mais il résulta de l'examen rapide que je fis de ce tableau, très-important pour l'histoire de l'ancienne peinture française, dont nous possédons si peu de monuments, que, malgré des rapprochements avec les rares tableaux que nous possédons de Jean Cousin, je n'osais le lui attribuer avec un degré suffisant de certitude. Des parties fort bien dessinées et d'un grand style, et même peintes avec art, sont dignes de lui; d'autres, où l'on pourrait mieux juger du mérite du peintre, ont été visiblement retouchées par une main inhabile. Quant au sujet allégorique de ce tableau, il est tellement compliqué qu'il était difficile d'en donner une explication satisfaisante; mais cette même obscurité que l'on remarque dans son tableau d'*Eva prima Pandora* se retrouve dans quelques autres dessins de Jean Cousin. Toutefois, comme je n'y voyais pas certains détails caractéristiques que le sujet, il est vrai, ne comportait guère, je croyais que ce tableau devait encore être rangé au nombre de tant d'autres livrés à l'incertitude et aux hasards des recherches.

En voici la description très-exacte que je dois à l'obligeance de M. E. Woillez.

« Compiègne, ce 6 juillet 1870.

« Monsieur,

« Le tableau que possède le musée de Compiègne, et attribué à Jean Cousin, a été donné par M. Vivenel, architecte et ancien entrepreneur des travaux de l'hôtel de ville de Paris, mort il y a peu d'années en léguant sa belle collection d'objets d'art à sa ville natale.

« En consultant ses notes, je vois qu'il a désigné ce tableau sous le titre de : *les Vertus et les Vices,* et que, selon lui, Jean Cousin en est l'auteur. Il m'a été impossible d'apprendre d'où il vient et comment il est arrivé en sa possession. — On est donc réduit à des conjectures; toutefois, il est évident, d'après les détails et les costumes, que c'est une œuvre qui reproduit des personnages du XVIe siècle. — Il est peint à l'huile, sur toile; sa largeur est de 1m,28 centimètres et sa hauteur de 73 centimètres.

« Le sujet qu'on y a représenté est très-vaste, il ne comporte pas moins de 180 personnages; chaque groupe, très-bien composé, est remarquable par la vérité de l'expression des figures, les détails sont peints

avec finesse et la touche est large, enfin tout accuse une main de maître.

« Il serait bon de comparer ce tableau avec ceux de Jean Cousin que possède le Louvre ou toute autre collection : peut-être y retrouverait-on le style, la touche de cet artiste, sa manière de traiter des sujets analogues.

« Je vais essayer maintenant de vous faire une description de ce tableau, qui paraît offrir un sujet allégorique.

« Au milieu d'un vaste paysage, le ciel, couvert de sombres nuages, resplendit à l'horizon ; au centre d'une gloire éclatante s'élève, sur une montagne escarpée, une espèce de temple peint en grisaille et se détachant en blanc sur ce fond lumineux, dont la façade principale présente une porte ouverte ornée de niches, avec une rotonde, des frontons et des clochers dans le goût italien du XVIe siècle.

« Des arbres entourent cet édifice, et plusieurs groupes de personnages occupent l'espace qui sépare le temple du bord de la montagne : les uns sont assis, d'autres debout, et tous paraissent délibérer ou causer entre eux. Un sentier très-étroit, tortueux et difficile, descend du plateau où s'élève le temple jusqu'au bas de la montagne au milieu de rochers, et on voit des infirmes le gravir péniblement.

« Au-dessous de ce sujet s'étend une plate-forme sur laquelle sont encore groupés des savants, des astronomes, des musiciens, des vieillards, des personnages à l'air grave, qui semblent méditer et disserter entre eux, les uns en costume du XVIe siècle, d'autres en robes, en manteaux. Au-dessus sont d'autres personnages qui s'acheminent vers le sentier qui conduit au temple.

« A la gauche de cette plate-forme, sur un plateau qui lui fait suite, on voit un autre temple, entouré d'arbres aussi, au pied duquel des figures s'enlacent, et plus bas, sous une tente, des musiciens, une orgie, et une scène de débauche. Un personnage vêtu d'une robe rouge domine cette scène ; il est placé en face de l'entrée du temple, avec un livre ouvert où il indique avec le doigt un passage inscrit sur un des feuillets. Vis-à-vis est une porte d'où sort un groupe d'hommes et de femmes qui désignent par leurs gestes le groupe des savants de la plate-forme.

« Plus bas, à la suite de l'orgie, et presque au centre du tableau, sous la figure d'une femme nue s'appuyant sur un globe l'auteur a représenté la Fortune distribuant des richesses, de splendides vêtements, des couronnes, une crosse, des vases d'or, des bijoux, de l'argent, que s'empressent de recueillir un évêque, un seigneur et des personnages divers.

« Au bas de cette scène, une femme paraît indifférente à tout cela et

abrite sur son sein un enfant, tandis que plusieurs autres enfants entièrement nus sont réunis à ses pieds.

« A côté, on voit une femme encore nue, entourée d'hommes couchés sur des débris ou des épaves d'un naufrage, dans un grand dénûment, qui ramassent avidement quelques pièces de monnaie qui tombent à leurs pieds.

« Peut-être peut-on voir dans ce sujet l'Ivrognerie, l'Impureté, la Fortune, la Pauvreté et la Charité, c'est-à-dire une personnification des vices et des vertus?

« A la suite, d'autres figures se dirigent vers la gauche du tableau pour y personnifier, paraît-il, des vertus. Près d'un vieillard vêtu d'une longue robe, la tête couverte d'une espèce de capuchon, tel qu'on en voit dans les tableaux du XVI[e] siècle, se groupent des enfants portant des jouets; il conduit par la main d'autres enfants richement vêtus vers une dame assise sur un trône en splendide costume de la même époque, portant une collerette montante à la Médicis, le cou orné d'un collier de perles et couverte de bijoux, qui fait boire un jeune homme dans un vase ciselé : peut-être pourrait-on reconnaître dans cette femme la Bienfaisance (l'Ivresse?).

« A côté, à droite, près de cette dame, se tient une femme en robe blanche voilée, tenant à la main un cœur, laquelle s'appuie sur une autre femme, jeune, portant une baguette à la main; un homme l'implore à genoux et la saisit par la robe. Près de lui, un autre homme couché l'implore aussi, tandis que dans l'ombre des malheureux paraissent tourmentés par des êtres malfaisants.

« Du même côté et au-dessus de ces groupes, dans la partie supérieure du tableau et près d'un chemin qui monte en serpentant vers le temple, au plateau de la montagne, on voit des hommes qui se poursuivent; l'un d'eux est étendu sur la terre et un autre fuit devant deux autres qui veulent le frapper ou le tuer.

« Toujours à droite, au premier plan du tableau, s'élève une autre porte ouverte en arcade, en ruine, décorée de colonnes d'ordre toscan ou dorique et en plein cintre surbaissé; on y voit une foule qui suit un chemin aboutissant toujours au sommet de la montagne.

« Cette partie de la composition n'offre que des scènes calmes et paraîtrait ne reproduire que des vertus.

« Voilà, Monsieur, l'ordonnance générale du tableau, qui présente un grand intérêt comme œuvre d'art et comme production de l'époque de la Renaissance.

« EMMANUEL WOILLEZ.

« Correspondant du ministère des lettres et beaux-arts, etc. »

Un an s'était écoulé depuis mon examen du tableau allégorique de Compiègne, et un pressentiment vague de son importance me le remettait souvent en mémoire. Enfin, en cherchant à en pénétrer le sens, je fus



MARQUE DE NICOLAS DU CHEMIN, DESSINÉE PAR M. J. COUSIN.

amené à faire le rapprochement de ce tableau allégorique peint par Jean Cousin avec celui d'*Eva prima Pandora,* et aux sources où cet artiste aurait pu puiser l'idée de son œuvre. Comme j'avais retrouvé dans les marques typographiques *historiées* de l'imprimeur-libraire Gilles Gourbin,

dont j'attribue la composition à Jean Cousin, la représentation de *Pandore* avec sa boîte, et dans une autre grande composition de Jean Cousin pour l'édition de l'Entrée de Henri II à Paris, 1549, par Roffet, une femme avec ces mots : *Lutetia nova Pandora*, j'en avais conclu que le tableau d'*Eva prima Pandora* avait quelque analogie avec ces compositions dont il était le développement.

Une même idée me vint alors au sujet du tableau de Compiègne. Ne serait-il pas l'explication figurée de la devise *Via lata* et *Via arcta* que je me rappelai avoir vue sur les marques de Du Chemin et sur les beaux encadrements qui ornent les livres de cet imprimeur? Dans ces marques que j'ai attribuées à Jean Cousin, et qui, selon l'usage si fréquent dans l'imprimerie du XVI[e] siècle, servent d'emblèmes *parlants* aux imprimeurs-libraires, on lit à l'entour de la lettre Y cette devise qu'elle symbolise [1]. Cette lettre offre, en effet, à la bifurcation de sa tige deux lignes obliques, l'une à gauche plus *large*, et l'autre à droite plus *étroite* (plus fine); c'est ainsi que sont figurés les deux chemins auxquels fait allusion le nom de l'imprimeur *Du Chemin*. Dans le tableau de Compiègne, on voit aussi les hommes s'engager dans les deux voies différentes dont nous parle l'Évangile.

Cette analogie devient encore plus frappante à cause de plusieurs autres détails des marques de Du Chemin. Le symbolisme de la lettre Y s'y montre complété par une *couronne* qui surmonte la ligne *étroite*, et par des *flammes* la ligne *large :* allégorie du terme des deux voies et du dénoûment des deux genres de vie. Ces emblèmes et la devise sont encore expliqués sur une grande marque de Du Chemin par cette inscription : *Pœnam* [*aut*] *gloriam elige.* Sur une autre (Silvestre, n° 379), cette inscription : *Vitii et virtutis iter,* résume fort bien le sujet du tableau de Compiègne.

Je viens de retourner tout récemment à Compiègne pour vérifier la probabilité de ma découverte et la connexité entre la marque de Du Chemin et la représentation du tableau. Après un examen aussi attentif qu'il était permis de m'y livrer dans ce musée fort mal éclairé, ce qui n'était qu'hypothèse jusqu'alors a acquis pour moi toutes les marques de la vérité.

Via lata, via arcta (la voie large et la voie étroite), tel est le sujet du tableau. L'artiste y a voulu symboliser les deux grands courants et les diverses conditions de la vie du genre humain.

1. C'est ainsi que le nom de l'imprimeur-libraire Du Puy est symbolisé, dans la belle marque que fit pour lui Jean Cousin, par la Samaritaine et le *Puits* dont elle offre l'eau au Sauveur.

Avec ce fil conducteur, il me reste maintenant à retoucher la description épisodique de M. Woillez au point de vue de l'ensemble et de l'unité du sujet, et à compléter certains détails en leur assignant leur signification réelle. Plus tard, il sera possible de se livrer à une étude plus approfondie de ce tableau, où près de deux cents personnages ont une affectation spéciale dans les complications de cette vaste scène.

Rappelons d'abord les paroles de l'évangile selon saint Matthieu, ch. VII :

« Entrez par la porte étroite, car par la porte large et le chemin spacieux on va à la perdition : et le nombre de ceux qui y passent est grand.

« Qu'étroite est la porte et étroit le chemin qui mène à la vie ! et qu'il y a peu de gens qui en trouvent l'entrée !

« Gardez-vous des faux prophètes qui viennent à vous déguisés en brebis, et qui au dedans sont des loups ravissants...

« Celui qui fait la volonté de mon Père céleste, c'est celui-là qui entrera dans le royaume des cieux. »

Dans le haut du tableau, sur une montagne, est un temple éclairé en pleine lumière. Le bas du tableau est consacré à la représentation de la vie molle, sensuelle, facile et livrée aux passions. On y voit tous les âges se dirigeant en grande hâte vers une porte architecturale qui s'élève à droite et sert d'entrée à la voie large et facile, *où l'on va à la perdition.*

Le chemin qui conduit à cette grande porte est bordé par deux murs, dont le premier commence à gauche du tableau, à partir du cadre ; le mur opposé suit parallèlement la même direction. C'est entre ces deux murs qu'on voit défiler en foule l'espèce humaine. A partir de cette porte, la voie large se prolonge dans la campagne vers le temple lumineux, en décrivant une courbe régulière et sans obstacles, dont le tracé est marqué en dehors par un mur de séparation.

A gauche du tableau, et en dehors de l'enceinte dont nous venons de parler, s'élève au second plan un temple, et à peu de distance sur sa droite, plus en avant, on voit une porte étroite dont l'architecture est des plus simples ; elle ouvre la voie étroite, bordée également par un mur demi-circulaire. Cette voie étroite disparaît d'abord derrière une sorte de rocher, puis se dirige à droite vers le milieu du tableau, au pied de la montagne escarpée, où elle se ramifie en sinueux détours, montant vers le temple lumineux.

Comme je viens de le dire, tout le bas du tableau est consacré à la

représentation de la vie facile et joyeuse. D'une espèce de cavité formée par un repli de terrain, on voit sortir un cortége d'enfants qui se dirigent vers la porte de la voie large. Leurs poses indiquent une marche hâtive, précipitée. Les premiers, tout petits, à peine nés, sont précédés par d'autres enfants tenant des jouets attributs de leur âge : l'un est monté sur un cheval de bois, un autre sur un bâton; d'autres tiennent un moulinet de papier. Ils avancent en grandissant d'âge en âge vers la grande porte, en avant de laquelle, à gauche, se tient un grand vieillard, ayant un capuchon bizarre de couleur jaune, qui figure probablement un enchanteur sous un costume de magicien, ou plutôt le faux prophète dont parle l'Évangile. Il semble engager les adolescents qui sont devant lui, et dont l'un tient en main une arbalète, à franchir le seuil de la porte de la voie facile.

A l'entrée de cette porte, à gauche, est assise sur un fauteuil sculpté une femme en grand costume et richement parée; sa chevelure est ornée de perles; une belle et large collerette en dentelle, en s'entr'ouvrant des deux côtés, laisse voir son cou orné aussi d'un collier de perles; sa robe est d'un rouge pâle. Elle tient un vase d'or richement ciselé dans lequel vient s'abreuver un jeune homme. Sur son giron repose une tête d'animal d'apparence féline. Cette femme doit représenter l'astuce et l'entraînement voluptueux.

Près d'elle, vers la droite, on voit un groupe d'adolescents se livrant à un jeu pareil à celui de la mourre, dont les chances sont exprimées par les mouvements de leurs mains et de leurs doigts.

Hors de la porte, le nombreux cortége s'avance, et vers le milieu de l'enceinte on voit, en arrière du premier plan, la Fortune représentée par une femme nue prodiguant ses dons à un groupe de puissants de la terre, rois, évêques et hauts personnages. Ce groupe est fort animé, et la peinture en est très-remarquable.

A droite, mais en dehors de la grande porte, se tiennent trois femmes qui me paraissent représenter la Foi, l'Espérance et la Charité. L'une d'elles porte à la main un cœur enflammé. Un homme à moitié nu, et d'autres qu'on voit plus bas, lèvent leurs mains vers elles dans une attitude suppliante.

Derrière ce groupe, et toujours en dehors du mur de clôture de la voie large, est un autre groupe au milieu duquel on entrevoit une femme qui, dans son désespoir, s'arrache les cheveux.

Plus haut encore, en suivant le chemin circulaire se dirigeant vers le temple lumineux, on aperçoit sur la route des scènes de luttes, de combats et de meurtre.

Au bas du tableau, dans le coin à gauche, et toujours dans l'enceinte des murs de la voie large, une tente est dressée sous laquelle se passe une scène d'orgie.

A gauche, sur un autre plan, au-dessus de cette scène d'orgie, et en dehors de la muraille de la voie large, est un temple circulaire dont j'ai déjà parlé. Cette partie du tableau est très-assombrie et peut avoir souffert; elle doit être examinée au grand jour et avec une attention toute particulière. Plus en avant de ce temple, se tient debout, à l'entrée de la porte étroite, un personnage affreusement défiguré par un barbouillage en rouge éclatant superposé à la peinture primitive. Cette figure doit personnifier la Sagesse; elle tient un livre ouvert à la main, et semble inviter à entrer un petit groupe de personnes que l'on distingue difficilement. On en suit quelques-unes qui s'avancent sur le chemin étroit; d'autres apparaissent, en costume de pèlerins, au pied de la montagne. Plus haut, on aperçoit quelques voyageurs dispersés çà et là sur les sentiers remontant vers le temple lumineux; d'autres, dont le courage s'est sans doute trouvé au-dessous de l'épreuve, descendent de ces rochers escarpés.

Le centre du tableau présente une plate-forme, limitée vers le bas par le second mur d'enceinte de la voie large, et vers le haut par un autre mur longeant la voie étroite. Elle est occupée par un groupe de philosophes et de savants dissertant entre eux, parmi lesquels on distingue, vers la droite, un personnage vêtu de blanc et couronné de lauriers, tel qu'on représente Virgile; vers la gauche, un homme faisant aussi partie de ce groupe est appuyé sur un globe et dirige sa vue, ainsi que la plupart des autres, vers le temple lumineux.

Ce tableau offre un véritable intérêt; l'allégorie y est complète; elle l'est même à tel point, que si on n'en avait pas la clef on n'y saurait saurait rien comprendre : elle rentre donc dans le genre de compositions que Jean Cousin paraît avoir affectionnées.

L'état de vétusté, l'épaisseur des vernis que le temps a noircis, quelques retouches inhabiles et le barbouillage de la figure du personnage à l'entrée de la porte étroite n'empêchent pas de reconnaître le grand mérite de ce tableau de Jean Cousin. Dans le dénûment presque complet de peintures françaises de cette époque, il constitue une précieuse découverte. Restauré par des mains habiles, il sera facile de lui rendre ses qualités primitives, et il doit un jour figurer à côté du *Jugement dernier* de Jean Cousin dans notre galerie du Louvre.

AMBROISE-FIRMIN DIDOT.

LES PALAIS BRULÉS

TUILERIES[1].

VIII.



Le théâtre de Vigarani, dont il nous faut encore parler à cause de son importance presque exclusive dans les constructions de Louis XIV aux Tuileries, était de proportions trop énormes.

Il s'étendait, ne l'oublions pas, depuis le pavillon Marsan, la seule des parties construites dans le même temps qu'il n'eût pas envahie, jusqu'à l'aile droite du pavillon central bâti par Catherine de Médicis. A lui tout seul, il occupait autant d'espace que les deux corps de logis, dont nous aurons à faire aussi l'histoire, qui avaient été construits sous Henri IV pour rattacher l'aile gauche de ce même pavillon du centre avec le pavillon de Flore.

Jusqu'alors la régularité et le parallélisme, qui furent une des passions de ce temps classique, avaient singulièrement souffert du grand vide laissé à droite, tandis que sur un espace égal tout était construit à gauche. Peut-être est-ce même à cause de cette immense lacune, qui mutilait à l'œil le château de Catherine et d'Henri IV, que Louis XIII avait dédaigné de l'habiter, et qu'Anne d'Autriche, préférant l'habitation plus complète du Palais-Cardinal, l'avait abandonné, après la Fronde, à sa nièce, la grande Mademoiselle, fille de Gaston.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 2e période, p. 450.

Louis XIV, devenu son maître, pensa qu'il fallait faire mieux que du dédain avec un palais de cette importance. Son seul défaut était un vide à combler; il le combla, mais sans y regarder assez, en jeune roi plus pressé de construire que de voir ce qu'il mettra dans les constructions; et surtout en ami trop ardent des spectacles, qui ne se rend pas compte de ce qui peut en servir ou en gêner les effets.

A peine le théâtre de Vigarani fut-il bâti, qu'on s'aperçut qu'il était trop immense. Machines et décors s'y mouvaient fort à l'aise sur la scène, mais la voix se perdait dans la salle, et l'on n'y pouvait ainsi rien jouer que pour le plaisir des yeux. C'est ce qui décida bientôt à n'y donner que des spectacles de machines, comme ceux de Servandoni dont nous avons parlé; ou des bals de grand apparat, comme celui qu'on y dansa le 8 mars 1722, et pour lequel « on avait mis le parterre de niveau avec le théâtre », à l'aide du mécanisme inventé par le père Sébastien Truchet, patronné par le chevalier de Bouillon, et employé d'abord, à la fin de 1715, pour l'inauguration des bals de l'Opéra.

IX.

Quand, dans les circonstances que nous avons racontées à la fin de notre premier article, l'Opéra, puis la Comédie-Française, durent chercher un refuge dans cet immense désert, il fallut le réduire pour le leur rendre habitable. Or, vous jugerez de son étendue quand vous saurez qu'il n'en fallut que la moitié pour que l'Opéra lui-même y fût à l'aise. On supprima la salle, en la séparant par une cloison de la scène, et celle-ci suffit pour être à la fois la scène et la salle du nouveau théâtre.

L'épreuve réussit. Pour la première fois, une voix humaine put se faire entendre dans le théâtre des Tuileries.

Il ne reprit plus ses premières et impossibles proportions. Celles qu'on lui avait données parurent même encore trop énormes en certaines occasions. La Convention, par exemple, le fit de nouveau restreindre, lorsqu'après la translation de Louis XVI au Temple, se trouvant seule maîtresse du palais, elle prit, pour le comité de salut public, le pavillon de Flore, où nous trouverons bientôt Robespierre, et, pour ses propres séances, cette salle même du théâtre révolutionnairement arrangée : avec des étendards pour draperies sur les murs marbrés de jaune veiné ; les statues en plâtre mal bronzé de Lycurgue, Numa, Platon, Brutus ; plusieurs étages de bancs rangés en ellipse et tendus de drap vert pour les représentants, et tout au fond de la salle la tribune en amphithéâtre, qui

chaque jour tremblait à s'effondrer sous les piétinements des tricoteuses.

Après la Convention vint le conseil des Anciens qui, ne se satisfaisant pas des banquettes conventionnelles et voulant se donner, aux beaux jours, le luxe de séances en plein air, à la façon de l'Aréopage athénien, se fit tailler dans le marbre le plus blanc le double et monumental hémicycle qui n'a jamais servi que d'ornement au double parterre où tant de gens se demandent encore, en passant, ce que ce monument curule peut faire en ce jardin.

Bonaparte n'avait pas laissé aux Anciens le temps de l'essayer. Lorsqu'il revint de Saint-Cloud, le soir du 18 brumaire, les deux conseils, Anciens et Cinq-Cents, étaient balayés, et il était seul maître.

Il le fit bientôt voir en s'installant aux Tuileries. Les travaux qu'il y commanda, et que M. Thiers n'a pas oubliés, parmi les plus empressés et les plus actifs des premiers temps du consulat, furent considérables. Le premier Consul avait hâte de remettre à neuf, pour l'empire, le palais délabré des rois, et surtout d'effacer tout ce qui pouvait y rappeler le passage de la Révolution souveraine.

La salle de la Convention et des Anciens redevint ce qu'elle était : un théâtre; et, sans souci du voisinage, ce que l'on construisit en même temps, sur une partie de l'espace qui en avait autrefois dépendu, fut une salle des séances pour le très-sérieux conseil d'État; puis, côte à côte, une chapelle.

Un théâtre, un conseil d'État, une chapelle : tout le premier empire est là. Il ne manque qu'une salle des gardes ; nous verrons qu'elle n'était pas loin.

X.

Cette chapelle, restée la même jusqu'au jour si récent qui en a joint la ruine à toutes les autres de ce palais, n'était pas la première qu'on y eût construite. Dès le temps d'Henri IV, il semble qu'il en existait une. En quel endroit du château? c'est impossible à dire, car les plans nous manquent. On sait seulement par le *Journal* du médecin Hérouard, qui note, heure par heure, et presque minute par minute, tout ce qu'a fait le dauphin (Louis XIII) enfant, qu'on le conduisait souvent, du Louvre, où il n'existait alors aucune chapelle, jusqu'aux Tuileries, pour y faire ses dévotions. On lit notamment à la date du 5 février 1609 : « Mené chez le roy, puis aux Tuileries, où il entend la messe ».

La grande galerie qui s'achevait alors, comme nous le verrons, lui

servait de chemin. Le dimanche et les jours de fête, on le faisait aller plus loin, jusqu'aux Capucins de la rue Saint-Honoré.

Saint-Roch, assez pauvre église alors, ne devint paroisse du château qu'au xviiie siècle. En voici la preuve par une anecdote.

Le fils de Louis XV, un jour que par hasard il était venu de Versailles aux Tuileries, et que, par un hasard plus grand, il y avait couché, se rendit le matin à la messe de Saint-Roch, en traversant l'impasse grillée qui mettait l'église en communication avec le jardin du château et qu'on appelait cul-de-sac Saint-Vincent. Au retour, pour consacrer ce fait si important d'un fils aîné de France logeant aux Tuileries et venant entendre la messe à sa paroisse, on posa, à l'angle de l'impasse, un écriteau qui en changeait le nom.

Le cul-de-sac Saint-Vincent s'appela désormais cul-de-sac, puis, comme aujourd'hui encore, *rue du Dauphin.*

C'était en 1744. Les Tuileries avaient bien leur chapelle alors, mais inachevée, et le dauphin avait dû, par conséquent, recourir à l'église de tous. Cette chapelle qu'on mit très-longtemps à finir se voyait du même côté que la plus nouvelle qui vient d'être détruite, sans qu'on puisse toutefois beaucoup mieux préciser, que pour celle du temps de Henri IV, où s'en trouvait au juste l'emplacement.

Germain Brice, dans la 3e édition de sa *Description de Paris,* c'est-à-dire en 1701, est le premier qui nous semble en avoir parlé. Sa mention est importante, à cause de la date.

Louis XIV, devenu vieux et dévot, s'était donc, du fond de son Versailles, souvenu des Tuileries. Pour y expier, sur ses vieux jours, le trop vaste et trop brillant théâtre construit pendant sa jeunesse, il y faisait, tout auprès, sous le même toit, comme pour rendre l'expiation plus immédiate, bâtir une chapelle.

Il ne l'acheva pas. Germain Brice ne peut en dire qu'un mot. Après avoir parlé du grand escalier construit du temps de Colbert, à droite du pavillon central, pour remplacer celui, si prodigieux, que Philibert Delorme avait, comme par magie, suspendu sur un seul pilier, et qui, lui aussi, aura ici son histoire, il écrit : « Le principal escalier est à droite en entrant dans ce vestibule, de la première rampe duquel on peut entrer dans la chapelle, qui n'est pas achevée et est proche de la Salle des machines. »

Le *Dictionnaire historique* de Hurtault et Magny a moins de laconisme, sans être cependant beaucoup plus clair ni plus précis : « De l'autre côté, y lisons-nous, est la chapelle, qui a sa principale porte sur le premier palier du grand escalier. Elle n'est pas achevée, et n'a rien

que de fort simple. On remarquera cependant sur l'autel une excellente copie de la *Nativité* du Corrége. La tribune du Roi est au-dessus de la grande porte. La sacristie est derrière le maître-autel, et au-dessus est la tribune des musiciens. »

XI.

Voilà où en était la chapelle des Tuileries en 1779, date du *Dictionnaire* d'Hurtault. La fin du règne de Louis XIV, tout celui de Louis XV, et les cinq premières années du règne de Louis XVI s'étaient passés sans qu'on se décidât à l'achever.

Elle était cependant nécessaire. C'était même le seul endroit du château qui le fût encore aux princes et princesses. Leur dernier relais avant le tombeau se faisait là.

Avant de voir partir pour le Temple, en attendant l'échafaud, Louis XVI et sa famille, les Tuileries s'étaient préparées à ce dernier deuil de la royauté. Elles avaient vu s'arrêter dans leur chapelle, pendant tout ce siècle, le cercueil des princes qu'on portait de Versailles à Saint-Denis, et qui devaient à Paris, comme une dette respectueuse payée dans le palais même des rois, cette halte d'adieu.

Les deux frères aînés de Louis XVI, le duc de Bourgogne et le duc d'Aquitaine, dont la double mort lui laissa la place vacante pour le trône et pour le martyre, y passèrent ainsi l'un après l'autre, marquant par un trait de plus la destinée funeste de ce palais.

Comme eux, on y passe mort; comme Henri III et Louis XIV, on en part pour fuir l'émeute; comme Louis XVI, on en sort pour aller de la prison à l'échafaud; ou bien, comme Charles X et Louis-Philippe, on ne s'en éloigne que pour le suprême exil.

Les astrologues de Catherine de Médicis, qui lui avaient annoncé que c'était un lieu maudit et l'avaient ainsi brusquement arrêtée dans l'œuvre de sa construction, ne s'étaient pas trompés.

Le fait si curieux des haltes funèbres dont nous venons de parler, et qui se faisaient dans la chapelle des Tuileries, est à peine connu. Quelques preuves seront nécessaires. Nous les avons trouvées dans l'importante collection de manuscrits et d'autographes de M. Fossé-d'Arcosse.

Il possédait entre autres les dossiers funéraires du passage aux Tuileries des ducs de Bourgogne et d'Aquitaine, ces devanciers plus heureux, puisqu'ils n'y passaient que morts, de leurs frères Louis XVI et Charles X.

On lisait sur la première liasse : « Itinéraire de ce qui s'est passé à

l'occasion de la mort de Monseigneur le duc de Bourgogne (Louis-Joseph-Xavier de France, né le 13 septembre 1751, mort le 22 mars 1761. — Transfert aux Thuilleries, — départ du cœur pour le Val-de-Grâce, — départ du corps pour Saint-Denis ; » et sur le second dossier : « Logements faits aux Thuilleries à l'occasion du dépôt de Monseigneur le duc d'Aquitaine (Xavier-Marie-Joseph, né le 8 septembre 1753, mort le 22 février 1754), du 22 au 25 février 1754. »

XII.

La chapelle, qui n'était ainsi que l'antichambre mortuaire de Saint-Denis, fut enfin terminée par ordre de Louis XVI. Ici encore la date nous échappe; mais ce doit être certainement vers 1782, lorsque le départ de la Comédie-Française pour sa nouvelle salle du faubourg Saint-Germain, qui est l'Odéon aujourd'hui, eut rendu au roi la disponibilité complète de son palais des Tuileries. Les comédiens étant partis, on y pouvait penser à Dieu. On y songea.

L'*Almanach du Voyageur à Paris*, par Thierry, ayant dès l'année suivante, 1783, à décrire la chapelle, ne dit plus, comme l'avaient fait Brice, Hurtault, Piganiol, etc., qu'elle est inachevée. Il montre même par quelques détails, reproduits plus complets dans l'*Almanach pittoresque* d'Hébert, qu'on n'avait rien négligé pour l'orner.

La copie par Lebrun du tableau du Corrége, la *Nativité*, qui depuis tant d'années se voyait sur le maître-autel, n'était plus seul. On lui avait donné d'autres œuvres remarquables pour pendants. A la manière dont Hébert nous dit leur disposition, on voit quelle était celle de la chapelle, et l'on arrive presque à retrouver son emplacement.

Elle devait être placée du côté de la cour du Carrousel, à droite du pavillon central, avec cinq fenêtres au moins de front, dont la principale, celle du milieu, avait été condamnée pour faire place à l'autel.

Entre les autres fenêtres se trouvaient : à droite de l'autel, un tableau de Lanfranc, le *Couronnement de la Vierge*, qui venait de la collection du roi, et qui est aujourd'hui au Louvre, sans que le livret fasse mention de son passage dans la chapelle des Tuileries; puis la *Chute des anges*, et la *Nativité de la Vierge*. A gauche de l'autel se voyaient le *saint François* du Guide, qui était passé de la collection du prince Pamphili dans celle de Louis XIV, et qu'on retrouve à présent au Louvre; le *Crucifix aux anges* de Lebrun, fait dans l'origine pour l'oratoire d'Anne d'Autriche, au Louvre, où il est retourné dans l'une des galeries de l'école française, et enfin le *saint Jean-Baptiste* d'Annibal Carrache,

qui était venu de la collection de la princesse Sannesi dans celle de Mazarin, puis dans celle de Louis XIV, et qui, après son passage aux Tuileries, s'en est allé, lui aussi, au Louvre, où il est encore.

Toute cette sainteté eût fait triste mine à côté des pièces et des décors de théâtre, trop proches voisins de la chapelle.

Louis XVI sut parer au scandale. Lorsque la chapelle fut finie et ornée, le théâtre ne joua plus, sauf pendant les quelques mois de représentations des Italiens de la troupe de Monsieur, ni opéras, ni comédies. Il ne se rouvrit à certains jours de la semaine que pour être une succursale même de la chapelle : Le Gros y donna les soirées de musique sacrée qu'on appelait le *Concert spirituel*.

Jusqu'alors il n'avait fait entendre aux Tuileries, qu'il ne quitta jamais, ses *oratorios*, ses *cantates*, ses *motets*, que dans la salle des Gardes ou des Cent-Suisses, qui est devenue la salle des Maréchaux.

Un caprice de Marie-Antoinette, qui voulut par fantaisie, dès 1784, loger aux Tuileries, où elle ne logea que trop par force cinq ans après, l'en déplaça.

Le roi, qui n'avait pas un si grand amour pour Paris, n'approuvait guère ce séjour; il s'y opposa tant qu'il put. Des travaux, d'abord commandés, et dont la dépense menaçait d'être très-coûteuse, car à force d'être inhabité le palais était devenu complétement inhabitable, avaient été suspendus. Sa Majesté, par arrêt du conseil du 14 mars 1784, avait déclaré qu'il ne serait rien distrait des fonds des bâtiments pour y donner suite. La reine n'en tint pas compte, elle voulait, telles quelles, ces Tuileries, qui lui furent si funestes. A peine un mois après l'arrêt du conseil, le 16 avril, elle délogeait le *Concert spirituel*, et installait ses gardes à la place, en attendant qu'elle s'installât elle-même.

Il décampa donc pour aller à la salle des machines, et s'y trouva fort mal, avec un public mécontent qui n'aida pas à lui en rendre le séjour plus supportable.

« Le *Concert spirituel*, lisons-nous dans les *Mémoires secrets*, qui se firent, sans les atténuer, l'écho de ces mécontentements, a été transporté hier (16 avril) à la salle des machines du château des Tuileries, sur le théâtre où ont joué successivement l'Opéra et la Comédie-Française. Il s'y est rendu une foule immense, moins pour le spectacle que pour juger des arrangements de ce nouveau local. On a été fort surpris de trouver une salle horriblement enfumée, où l'on n'a remarqué d'autres changements que des banquettes dans le parterre [1].

1. Il ne faut pas oublier qu'alors on restait debout dans les parterres de théâtres, tandis qu'on s'asseyait dans les salles de concerts.

« Quant au théâtre, le fond en était tapissé de planches en demi-cercle, non peintes, et figurant assez ces toiles qu'on met sur les autels et les tableaux dans les églises durant le carême. La salle en outre était fort mal illuminée; en un mot, tout caractérisait une mesquinerie affreuse. L'essentiel était de juger si elle serait sonore, et, pour comble de désagrément, on l'a jugée sourde. »

XIII.

Avec la Terreur, les discours de ses tribuns et les vociférations de ses tricoteuses, la salle, d'ailleurs amoindrie, ne prit que trop de sonorité; puis il y eut un entr'acte de silence. Le consulat préparait l'empire à côté. Le théâtre et la chapelle comptèrent, nous l'avons dit, dans ses préparatifs.

Le théâtre fut le premier. Bonaparte le rétablit tout d'abord tant bien que mal, en faisant disparaître ce qui rappelait la Convention. Quant à l'ancienne chapelle, que la Terreur et le Directoire n'avaient trouvée bonne qu'à y loger des comités, il lui laissa à peu près cet usage. Il y mit le conseil d'État, avec cette seule condition que les dimanches et fêtes elle redeviendrait un oratoire, et qu'une musique excellente, aussi pieuse que possible, avec huit chanteurs et vingt-huit symphonistes sous la direction de Paisiello, y remplaceraient les arides discussions de la magistrale assemblée.

On n'y avait que fort peu ses aises; l'harmonie avait grand'peine à s'établir dans cette salle à deux fins, conseil d'État le samedi et chapelle le dimanche. Le voisinage du théâtre, trop tôt restauré, gênait aussi, en mêlant trop de profane à la piété qui aurait pu vouloir revenir.

Souvent, pour arriver à cette chapelle-conseil d'État, il fallait passer par les coulisses de la salle trop voisine, et, l'on en conviendra, ce n'était guère édifiant : « les abords de la chapelle, dit Castil-Blaze dans son curieux volume sur la *Chapelle-Musique* des rois de France, étaient-ils difficiles à cause de quelques réparations, tous les fidèles de la cour marchaient vers l'oratoire en traversant l'enfer de *Psyché*, la grotte de Calypso, le jardin d'Armide, et c'est de coulisse en coulisse qu'ils arrivaient dans le temple du Seigneur. J'ai, ajoute-t-il, été témoin de cette singulière procession : peut-être les chapelains en habits sacerdotaux avaient-ils suivi la même route à cause du voisinage des deux vestiaires. »

Il n'y a que les palais pour offrir de pareilles comédies. Bonaparte, dans l'aménagement définitif des Tuileries, ne fit rien pour que celle-ci

cessât. Théâtre et chapelle restèrent presque confondus par le voisinage.

Le conseil d'État garda la salle qu'il avait jusqu'alors occupée six jours sur sept, mais ne la partagea plus. Une chapelle nouvelle fut bâtie de l'autre côté, sur le jardin, à l'endroit où elle se trouvait et telle qu'elle fut jusqu'à l'incendie. Où en prit-on encore l'espace, d'ailleurs assez restreint? Dans une partie de l'ancienne salle des machines; cette salle, que l'on avait beau rogner et qui avait beau laisser faire avec ses rognures tout ce qu'on voulait, même une chapelle, restait toujours assez grande pour un théâtre de taille raisonnable.

Amoindrie de ce côté, elle le fut aussi de l'autre qui touchait au pavillon Marsan, dans la partie que les tribunes populaires de la Convention avaient occupée, et dont il resta même quelque chose : « On voit, écrivait Castil-Blaze en 1832, on voit encore derrière la toile de fond de théâtre de la cour une des tribunes où les femmes du peuple, les *tricoteuses,* étaient admises pour entendre les orateurs républicains. »

Comme ces dispositions ne furent plus changées, la tribune des tricoteuses n'a disparu qu'avec le reste, par le feu des pétroleuses, leurs dignes héritières.

Les révolutions, à force de tout détruire, se dévorent elles-mêmes.

XIV.

Les travaux du théâtre, et ceux de la chapelle, qui fut inaugurée par une messe solennelle, à laquelle assistait l'empereur, le 2 février 1806, s'achevèrent sous la direction de Percier et Fontaine, qui commençaient ainsi sous l'empire, aux Tuileries, ce règne d'architectes souverains, qu'ils reprirent de plus belle sous le roi Louis-Philippe. Ils y avaient préludé bien petits garçons, comme on dit, et presque apprentis, sous la Terreur même, quand le théâtre avait dû devenir la salle de la Convention.

Vignon, qui par le crédit de David était devenu architecte du palais, n'avait pas même été capable de diriger cet aménagement de carton et de toiles peintes. Gisors en avait été chargé, et Gisors, qui ne vivait presque plus que dans les cafés, en avait chargé à son tour les deux jeunes gens, tout nouvellement revenus d'Italie. Ils ne furent guère dédommagés de leur travail que par le plaisir de le faire : « Gisors, dit M. Valery dans sa notice sur Percier, fit employer Percier et Fontaine, dont les dessins furent payés en paquets de chandelles. »

Pour revenir aux Tuileries, dont Lecomte devint architecte en chef

sous le Directoire, il leur fallut passer par la Malmaison, où madame Bonaparte les employa quelque temps, et fut très-satisfaite de leurs travaux.

Cette impression favorable et un mot de Lecomte d'une sincérité trop brutale les firent rappeler aux Tuileries ; ce fut leur fortune.

« Le consul et madame Bonaparte, dit encore M. Valery, allaient passer tous les décadis à la Malmaison. Ils furent très-satisfaits du zèle et de la capacité que montraient dans leur service les deux nouveaux architectes, dont les soins s'étendaient jusqu'aux détails. Il paraît que les mêmes avantages ne se retrouvaient point au palais longtemps incommode des Tuileries. On sait que cette sorte d'inconvénient fait d'ordinaire plus crier les domestiques que les maîtres. Le valet de chambre de Bonaparte, qui prenait avec lui les libertés d'un ancien serviteur, ne cessait de se plaindre, et il opposait la tenue de la Malmaison à celle des Tuileries, dont Lecomte était architecte. Un jour qu'il harcelait ce dernier et lui reprochait le peu de solidité de certains ouvrages, Lecomte impatienté répartit que la chose durerait plus qu'eux. Le valet ne manqua pas de rapporter ce propos... et le consul furieux destitua l'imprudent artiste que la faveur du second personnage de l'État, Cambacérès, ne put sauver. »

XV.

Lecomte n'avait pas été un faux prophète : l'empire dura moins que ses bâtisses, toutes fragiles qu'elles fussent.

Les Bourbons revinrent aux Tuileries et n'y changèrent rien, même dans la chapelle, qui devait cependant leur sembler bien petite pour leur dévotion plus grande. Louis XVIII n'y manquait jamais la messe du dimanche, mais plus par décorum que par véritable piété, car il n'avait guère de religion que celle de Voltaire.

La veille de son exil des Cent-Jours il y vint comme à l'ordinaire, et c'est même là, par le vide qui s'y était fait, qu'il put voir toute la réalité de ses périls et du retour triomphant de Bonaparte :

« Pour avoir, lisons-nous dans un recueil du temps, *le Franc parleur*, une idée juste de la cour et des hommes qui l'habitent, il faut avoir assisté dimanche matin, 19 mars, à la messe du roi aux Tuileries. Cette chapelle, trop petite naguère pour contenir la foule brillante qui s'y précipitait sur les pas du monarque, n'offrait plus qu'une vaste solitude, où quelques serviteurs fidèles avaient eu le courage d'accompagner leur maître malheureux. La désertion de ces indignes favoris parut affecter

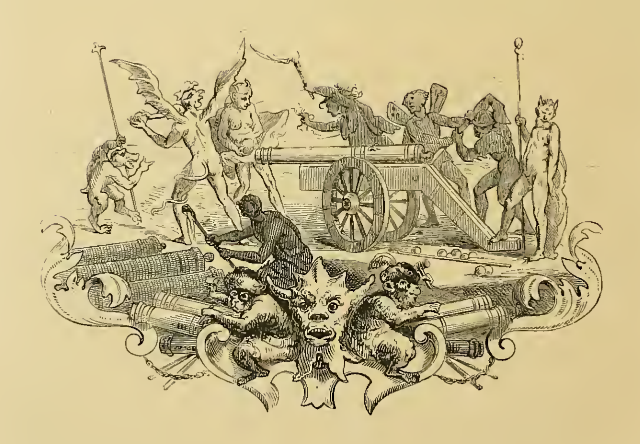
vivement le cœur du roi; mais il tira du moins de leur abandon l'avis utile que tout espoir de succès était momentanément perdu, et qu'il était temps pour lui de quitter la capitale. »

Quand il revint, la chapelle reçut un souvenir de son retour. Il y fit peindre au plafond une copie du beau tableau de Gérard, *Entrée de Henri IV dans Paris*. Les princes qui lui succédèrent, même ceux pour qui ce n'était pas, comme pour lui, un souvenir, respectèrent cette sorte d'ex-voto patriotique et pieux.

Il était encore le plus bel ornement de la chapelle des Tuileries, lorsqu'après deux pillages, celui de 1830 et celui de 1848, qui n'y laissa rien des riches vêtements et des vases sacrés, le pétrole plus impitoyable y passa pour tout détruire, pour ne faire qu'une ruine de la chapelle elle-même, ajoutant ce dernier reste du premier empire à tous les décombres du second.

ÉDOUARD FOURNIER.

(*La suite prochainement.*)



UN TABLEAU D'OSTADE



M. Charles Blanc, décrivant dans la *Gazette des Beaux-Arts* les œuvres de la galerie Delessert, jugeait en ces termes le talent d'Adrien Ostade :

« Un artiste qui visitait avec nous la galerie Delessert nous disait en voyant le tableau d'Ostade, le *Musico hollandais :* « Voilà un artiste « qui est aussi merveilleux dans son « œuvre que Raphaël dans la sienne ; « peut-être même est-il plus com- « plet, plus parfait. » Ces paroles m'ont donné à réfléchir, et, pourquoi ne le dirais-je point? elles m'ont troublé. Je suis resté seul quelque temps à contempler cette misérable chaumière où des êtres affligés de toutes les disgrâces de la forme dansent au son du triangle et du violon. Tout ce monde laid, pauvre et obscur, mais naïvement joyeux, m'a intéressé jusqu'au fond du cœur. Le soleil semble s'intéresser à eux, lui aussi, car il envoie un de ses rayons dorer leur misère et la réchauffer; mais sa lumière, n'arrivant qu'à travers le brouillard, est tamisée, amortie, assoupie; elle entre par des fenêtres grasses, pénètre avec peine, glisse sur les murailles et se traîne sur le sol. Pendant que le gros de la troupe s'occupe à suivre les mouvements de la danse dirigée par le violon d'un ménétrier et le triangle d'un aveugle, trois hommes causent avec une jeune paysanne qui, au milieu de ce monde

informe et difforme, a presque l'air d'une beauté. Les chiens, les chats, les enfants, tous les membres de la famille prennent leur part des licheries de la fête, et le spectateur lui-même, gagné par le sentiment du bonheur et de la paix rustiques, se croit dans la demeure de ces pauvres gens, écoute leurs propos, partage leurs naïfs plaisirs et s'oublie à regarder les ustensiles et les menus objets de la maison en leur pittoresque désordre : le panier plein de paille, le pot renversé où un petit griffon lape quelque chose, et le vieux tapis que l'on a cloué sur la paroi du fond et qui n'est exposé que dans les grands jours, enfin la botte d'oignons suspendue à quelque solive. Bonhomie de la pensée, fines intentions de la touche, prestige du clair-obscur qui donne tant de prix à ce musico enfumé, charme du jour qui glisse doucement partout, qui vaguement accuse sa présence jusque dans les ombres les plus profondes, et qui répand des trésors sur tant de misère... que de choses on trouverait à vanter ici ! et je me demande s'il n'avait pas raison, l'artiste qui tout à l'heure me donnait à entendre que nous sommes des pédants, que ces petits maîtres valent bien dans leur genre les maîtres sublimes, que toute perfection est égale à une autre perfection... Et cependant, quand j'ai une fois échappé à ces enjôleurs de Hollande, je persiste à croire qu'il y a un art supérieur et un art moindre; que les idiomes les plus intéressants ne valent pas la langue universelle que parlent seuls les grands peintres, et que, si l'on me donnait à choisir, j'aimerais encore mieux être Raphaël. »

Les réflexions de notre éminent critique s'appliquent avec non moins de justesse au tableau de la galerie de M. Viardot, peint également par A. Ostade, en 1643, dans les mêmes dimensions que le *Musico hollandais*, pour que l'un servît de pendant à l'autre. Aux joies de la jeunesse il a opposé les plaisirs de l'âge mûr, qui, pour être moins bruyants, n'en sont pas moins chers aux paisibles Hollandais. Sous un hangar des hommes et des femmes forment divers groupes où l'on devise amicalement, sans oublier de puiser dans de larges *piots* les forces nécessaires pour prolonger indéfiniment les gais propos. Bien des pipes ont été noircies et mises au rebut, bien des rasades se sont succédé, comme en font foi le broc et les cruches qui entourent la table : aussi la gaieté est-elle générale.

Attiré par cet air de belle humeur qui fait espérer que les mains s'ouvriront généreusement, un chanteur ambulant s'est glissé sous le hangar. Il joue de la vielle et chante, pendant qu'un petit garçon, fièrement campé sur ses deux jambes, l'accompagne en raclant du violon.



OSTADE PINX — GILBERT SCULP.

MUSICIENS AMBULANTS

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Salmon _ Paris.

L'artiste nomade a eu soin de choisir dans son répertoire un motif plaisant qui répond aux joyeuses dispositions de l'auditoire. Sa physionomie moqueuse et grivoise, son attitude légèrement penchée, indiquent clairement que, sûr de son effet, il vient de lancer une de ces grosses saillies toujours bien reçues par ceux qui suivent les préceptes du docte Rabelais. Le mot a porté juste, il a rencontré l'approbation de l'un des buveurs qui, la main sur sa choppe pantagruélique, invitera, cela n'est point douteux, le chanteur à tempérer l'ardeur de son gosier par une ample lampée de purée septembrale. Sur un vieillard d'humeur agréable la chanson produit une impression différente; elle réveille de lointains souvenirs et lui inspire une idée à laquelle la jeunesse fera bon accueil. Joyeux, il lève en l'air son bonnet et communique son dessein à sa commère qui l'approuve. Le musicien sera retenu et les jeunes gens pourront danser avec leurs amies; ce que nous savons déjà par le tableau de la galerie Delessert.

N'est-ce point là une véritable scène rustique dans laquelle les impressions diverses des personnages qui la composent sont rendues avec une justesse parfaite? Observateur naïf et profond, Ostade a su, mieux que tout autre peintre, interpréter les joies simples des campagnards honnêtes et nous intéresser à leurs mœurs paisibles et à leurs demeures délabrées. Tel qui croyait ne rester qu'un instant en la compagnie de ces braves paysans et ne jeter qu'un regard distrait sur leur pauvre intérieur s'oubliera indéfiniment devant les heureux détails de cette comédie champêtre.

On ne pense d'abord qu'à rire de ces lurons qui aiment à savoir ce que le fond d'une choppe contient de rêves agréables; puis le regard, sollicité par l'éclat d'un pot placé dans un rayon de soleil, se promène, insensiblement charmé, sur des ustensiles devant lesquels il demeurerait indifférent, s'ils étaient traités par un peintre ayant moins de ragoût dans sa couleur. Peu à peu on se sent séduit, captivé par les innombrables détails pittoresques des planches disjointes, par les merveilleuses dégradations de la lumière et de l'ombre se fondant avec un art infini sur des murs lézardés et mal crépis, et l'on ne veut plus abandonner la chaumière sans en avoir fouillé tous les coins et sans en avoir fait un minutieux inventaire. Ici, sur un escabeau hors de service, un cruchon que dédaignent les buveurs; plus haut, quelques ustensiles de cuisine sur des planches fixées à la muraille et servant de rayons; ailleurs, des instruments aratoires près du large chapeau qui, pendant la moisson, protégera le visage de la fermière contre les ardeurs du soleil; là-bas,

sur un mur à hauteur d'appui, un vaste baquet à côté d'un balai de bouleau; plus loin encore, sur des planches formant appentis, des paniers aux mailles déchirées et des plantes légumineuses qui sèchent pour l'hiver.

Qu'on ne s'y trompe point cependant: le désordre dans lequel paraissent abandonnés ces nombreux ustensiles de la ferme est plus apparent que réel, et l'art qui les a disséminés çà et là, comme au hasard, est d'autant plus grand qu'il se dissimule davantage. Élève de Rembrandt, Ostade n'a pas seulement appris de son maître à distribuer la lumière et à la faire pénétrer dans les recoins les plus obscurs des habitations; dans son enseignement élevé il a encore, et surtout, puisé l'art bien autrement difficile d'agencer une composition. Sous ce rapport, Ostade est un maître dans toute la force du mot, et il est regrettable que la critique ne lui ait pas tenu plus grand compte de ce mérite si rare.

Que l'on considère la gravure que nous publions du tableau de la galerie de M. Louis Viardot, et l'on reconnaîtra sans peine qu'il est impossible de disposer plus heureusement des groupes pour arriver à une pondération parfaite. Toutes les attitudes, tous les gestes sont étudiés et rendus avec un soin extrême, et ils ne pourraient être modifiés, même légèrement, sans troubler profondément l'équilibre général de la composition. Le plus petit objet a sa valeur, et si on lui assignait une place autre que celle que lui a donnée Ostade, on remarquerait aussitôt ici un vide désagréable, là un entassement sans raison d'être.

On a appelé, je ne sais pourquoi, Paul Potter le Raphaël des vaches; mais je comprendrais à merveille que l'on nommât Adrien Ostade le Raphaël de la vie rustique; et si l'on veut bien tenir compte de la disproportion qui existe entre les deux artistes par la nature des sujets qu'ils ont traités, j'oserai dire que je m'explique parfaitement les paroles du peintre qui accompagnait M. Charles Blanc dans sa visite de la galerie Delessert.

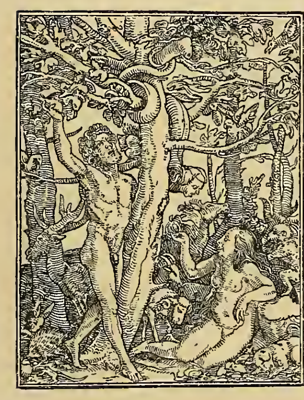
ÉMILE GALICHON.



HANS LÜTZELBURGER

LE GRAVEUR DES SIMULACRES DE LA MORT

D'HOLBEIN



La précieuse suite de gravures sur bois, publiée pour la première fois en 1538 sous le titre des *Simulacres de la Mort*, par les frères Melchior et Gaspard Trechsel à Lyon [1], avec un texte en quatrains français, et dont dix éditions tirées sur les planches originales se succédèrent dans l'espace de vingt-quatre ans, a de tout temps fait les délices des iconophiles, non-seulement par l'originalité et l'esprit satirique des compositions, dans lesquelles on a été unanime à reconnaître le génie d'Holbein, mais encore par leur merveilleuse exécution, qui leur assure le premier rang parmi les chefs-d'œuvre de la xylographie. L'intention de l'artiste s'y trouve en effet rendue avec une entente si complète, la taille montre des gradations de finesse répondant si bien aux exigences du dessin et de la perspective, qu'il nous semble voir le trait même de l'inventeur sans aucune intervention d'un travail étranger.

1. *Les simulachres et historiees faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginés.* A Lyon, soubz l'escu de Coloigne. M.D.XXXVIII. A la fin : « Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres 1538. »

Devant cette perfection, d'habiles connaisseurs n'ont pas hésité à attribuer à Holbein non-seulement le dessin, mais encore la gravure des planches, et le baron de Rumohr, qui, en son temps, faisait autorité en matière d'art, a écrit tout un livre à l'appui de cette opinion [1]. Il y a cependant une circonstance dont ce savant s'efforçait en vain de nier la portée. Dans la gravure qui nous montre la Mort s'emparant de la Duchesse, on remarque au centre d'un écusson sculpté sur le socle du lit



LA DUCHESSE.

Estampe de la *Danse des Morts*, d'Holbein.

le monogramme HL. Or ces initiales répondent à celles d'un nom imprimé en guise de signature sur deux exemplaires de l'*Alphabet des morts* [2], suite de vingt-quatre sujets analogues aux *Simulacres*, d'un format encore bien plus réduit, et servant de fond aux vingt-quatre lettres de l'alphabet. C'est encore Holbein qui en est incontestablement l'inventeur, et quant au graveur, qui est arrivé dans la taille de ces miniatures xylographiques au *nec plus ultra* de la finesse, il a eu soin de nous révéler au bas de ces quatre rangées de lettres son nom : *Hanns Lützelburger, formschnider, genant Franck.* (Jean Lützelburger, graveur sur bois, surnommé Franck.)

Le même nom, avec une simple différence d'orthographe et sans le surnom, existe au bas d'une gravure sur bois assez curieuse. Cette gra-

1. *Hans Holbein der Jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen*, von C. Fr. v. Rumohr. Leipzig, 1836.

2. A Dresde et à Bâle.

vure, dont l'exécution n'est pas inférieure à celle des *Simulacres de la Mort,* représente un combat d'hommes nus contre des paysans dans une forêt de sapins [1]. Le dessin n'a aucune analogie avec la manière d'Holbein et semble plutôt appartenir à un émule de Durer. Le monogramme H N, indiquant sans doute le peintre, existe sur une tablette, à la gauche de l'estampe. Dans la marge du bas on lit :

HANNS LEUCZELLBURGER FURMSCHNIDER 1.5.2.2.

Enfin on voit sur le titre historié d'un *Nouveau Testament,* imprimé en 1523 par Th. Wolf à Bâle et composé de quatre sujets tirés de l'Évangile et des Actes des Apôtres, gravure sur bois admirablement faite d'après un dessin d'Holbein, la marque H.L.FVR., qui certes ne signifie autre chose que ce même nom Hans Lützelburger, furmschnider [2].

Cette concordance du nom de Lützelburger, que présentent plusieurs gravures sur bois d'une perfection et d'une finesse sans exemple jusqu'alors, avec le monogramme HL sur le lit de la Duchesse dans les *Simulacres de la Mort,* a déterminé les principaux historiens de la gravure, qui s'en sont occupés, tels que Chr. de Mechel, Langlois, P. Vischer, Brulliot, Passavant, A.-Firmin Didot, Woltmann et autres, à attribuer à cet habile graveur non-seulement cette précieuse suite, mais encore un certain nombre d'autres gravures sur bois d'après Holbein, s'approchant plus ou moins de ce chef-d'œuvre, opinion que n'ont ébranlée ni les arguments mal fondés de Rumohr ni les tentatives faites par Hegner, le biographe d'Holbein, pour priver le pauvre Lützelburger de son mérite et en revêtir son héros. On ne se laissera pas non plus décourager par les recherches infructueuses de ce nom sur les registres de naissance et de décès, mentionnées déjà par Karel van Mander dans son *Shilder Boeck* (édition de 1618) et constatées plus tard par Chr. de Mechel et par Hegner, lorsque l'on saura qu'à Bâle les plus anciens registres de baptême ne sont pas antérieurs à 1529, et que, quant à ceux de décès, ils ne furent régulièrement établis qu'au XVIIIe siècle.

Pendant le cours de mes investigations aux archives du conseil de Bâle, investigations que j'entrepris en 1865 et 1866 dans le but de réunir des matériaux pour l'ouvrage de Woltmann «Holbein und seine Zeit» (*Holbein et son époque*), je redoublais d'attention afin de découvrir ce nom de Lützelburger ; mais, tout en relevant parmi les registres de baptême un Michel et un Jacques Lützelburger, mentionnés en 1531 en

1. Passavant, III, p. 443. 2.
2. Id., III, p. 395. 69.

qualité de pères, le nom de Hans fut absolument introuvable. Je ne fus pas plus heureux lors de mes récentes recherches dans les archives des tribunaux ; mais si cette fois le nom de ce graveur me fit encore défaut, en revanche j'eus la satisfaction de découvrir une pièce établissant l'identité du personnage d'une manière irréfragable et donnant en outre la solution du problème qui divisait depuis si longtemps les érudits. Ce document intéressant se trouve dans un livre intitulé « Vergichtbuch », servant à l'enregistrement des dettes sur hypothèques ou contre cautions sous la date de la veille de la Saint-Jean-Baptiste 1526 (23 juin). En voici la traduction littérale :

« Melchior Trechsel de Lyon a fourni et présenté pour caution Jean-Luc Iselin à raison des planches reçues provenant de défunt maître..... graveur sur bois, afin que si quelqu'un élevait des prétentions au sujet de ces planches, la caution susdite puisse y répondre et rendre raison devant cette juridiction, ce que les deux parties, savoir Jean-Luc Iselin, en vertu du serment prêté à mes Seigneurs d'être caution, selon qu'il est écrit ci-dessus, et Melchior Trechsel, en vertu du serment prêté à ses supérieurs d'indemniser le garant, ont juré et promis à mon Seigneur le bailli. »

Si le nom qui nous importe a été omis par la négligence du greffier, par contre un autre document nous en a conservé le prénom. Il se trouve dans un dossier portant le titre suivant :

« Mise en sequestre de biens immeubles pour cens échus et non payés, dettes et mauvais entretien, et d'immeubles appartenant à des fugitifs, saisies pratiquées sur l'avoir d'autrui, sequestres et mainmises sur les biens des fugitifs et des personnes mortes sans héritiers. »

Dans ce livre, les inscriptions ne portent point de date ; c'est tout au plus si les changements d'années y sont indiqués par les millésimes : parmi les inscriptions de l'année 1526 on lit :

« Sur le mobilier de Hans Formschnider :

[Font arrêt les créanciers suivants.]

« André de Yer pour 1# iij ʃ, pour du vin.

« Hans Brasel pour 1# x ʃ, pour loyer.

« Jacob, l'épicier de Bâle, pour iiij ʃ xiiij d.

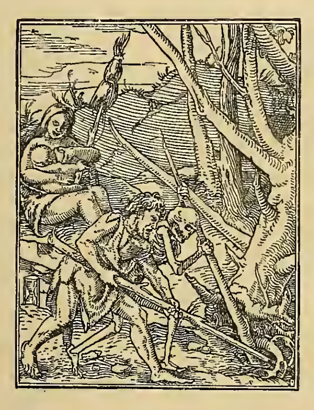
« Melchior Trechsel de Lyon, pour xvij fl. xv ʃ, en espèces, pour dette.

« Maître Hans zum Sessel [1] pour iij fl. x s.

1. Le célèbre imprimeur Hans Froben ; on le nommait quelquefois « zum Sessel » (à la chaise), à cause de sa maison, qui portait ce nom.

« Adam Stump pour x ſ x d, pour souliers.
« Wentz Purenkind, armurier, pour xix ſ 1 d, plus ix d.
« Nicolas Vissler, marchand de drap, iiij # x ſ x d.
« Hans Wat In Schnee, xvj ſ viij d.
« Emerich le chirurgien, xv ſ.
« Maître Mathieu, viij ſ iiij d.

Par ces deux pièces de 1526, nous apprenons qu'un graveur sur bois (Formschnider), Hans, décédé à cette époque à Bâle, avait reçu de Melchior Trechsel, à Lyon (premier éditeur des *Simulacres de la Mort*),



ADAM TRAVAILLANT A LA TERRE.



LE MERCIER.

Estampes de la *Danse des Morts*, d'Holbein.

des avances sur certaines planches dont il avait entrepris la gravure pour cet éditeur. A la nouvelle de la mort de Hans, Trechsel fit réclamer les planches. Elles lui furent remises sous la condition qu'une personne solvable de Bâle s'en rendît caution, pour le cas où quelque autre créancier ferait valoir des droits plus fondés.

Cette coïncidence n'est cependant pas le seul indice de l'identité de ce graveur Hans avec Hans Lützelburger. L'accord des deux documents à mentionner le graveur comme n'existant plus vient éclaircir le passage suivant, que l'on rencontre dans la préface de la première édition des *Simulacres* et dont on avait jusqu'ici vainement cherché à expliquer le sens.

« . . . . . Donc retournant à noz figurées faces de mort, très-grandement vient à regreter la mort de celluy qui nous en a icy imaginé si elegantes figures, auançantes autant toutes les patronées jusques icy, comme les painctures de Apelles ou de Zeusis surmontent les modernes. Car ces histoires funebres, auec leurs descriptions seuerement rithmées, aux aduisans donnent telle admiration, qu'ilz en iugent les mortz y apparoistre tres uiuement, et les vifz tres mortement representez. Qui me faict penser, que la Mort craignant que cet excellent painctre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que



LE CHARRETIER.

Estampe de la *Danse des Morts*, d'Holbein.

pour celà luy mesme n'en devint immortel, que à ceste cause elle luy accelera si fort ses iours, qu'il ne peult paracheuer plusieurs aultres figures ià par luy trassées : mesme celle du charretier froissé et espaulti soubz son ruyné charriot. Les roes et cheuaulx duquel sont là si espouentablement trebuchez, qu'il y a autant d'horreur à veoir leur precipitation, que de grace à contempler la friandise d'une Mort, qui furtivement succe auec vng chalumeau le vin du tonneau effondré. Ausquelles imparfaictes histoires comme à l'inimitable arc céleste appelé Iris, nul n'a osé imposer l'extreme main, par les audacieux traictz, perspectiues, et vmbraiges en ce chef d'œuvre comprises. . . . . »

Il est évident que l'auteur de cette préface, que nous savons être Jean de Vauzelle, prieur de Montrosier, entend par l'artiste dont il plaint

la mort prématurée celui qui a exécuté en gravure ces figurées faces de mort. Le passage où il parle « des imparfaictes histoires, auxquelles nul n'a osé imposer l'extreme main », ne laisse aucun doute à ce sujet; mais il est certain également qu'il confondait le graveur et l'auteur des dessins en un seul et même personnage, parlant de lui comme d'un excellent peintre et énonçant encore plus clairement cette pensée par les mots « qu'il ne peult parachever plusieurs aultres figures *ià par luy trassées* ». Or, comme Holbein, l'auteur incontestable de ces merveilleuses compositions, vivait encore à l'époque de leur première publication, ce n'est certes pas à lui que ce passage peut faire allusion. Il en résulte même la preuve que non-seulement Vauzelle, mais que les Trechsel eux-mêmes ignoraient le véritable auteur des dessins, qu'il n'existait aucun rapport direct entre Holbein et les éditeurs de son œuvre, mais bien entre ces derniers et Hans Lützelburger. On doit en conclure que cet excellent graveur ne travaillait pas pour Holbein, qui, au contraire, travaillait pour Lützelburger, tout comme il fournissait aussi des dessins aux peintres sur verre, aux orfévres et à d'autres artistes secondaires.

Néanmoins, il est permis de s'étonner que Trechsel, qui avait les planches en 1526, ait laissé s'écouler douze années avant d'en faire usage. Peut-être devons-nous en chercher le motif dans l'inutilité de ses efforts à trouver un graveur assez habile pour tailler, à l'égal de Lützelburger, les planches déjà tracées [1]; peut-être aussi l'époque ne lui avait-elle point paru favorable pour la publication d'un livre satirique ne ménageant pas plus le clergé que les laïques.

Une circonstance sur laquelle Woltmann a appelé notre attention établit que les *Simulacres* existaient déjà en gravure avant 1527 [2]. Le Cabinet royal d'estampes et de dessins de Berlin possède des copies à la plume et au lavis de vingt-trois de ces compositions ; dans celle qui représente la Mort saisissant l'Empereur, on remarque au-dessus du

1. Ces planches au nombre de douze, parmi lesquelles se trouve celle du « Charretier froissé et espaulti soubz son ruyné charriot », ne parurent qu'en 1547, dans la sixième édition de Lyon, publiée par Jean Frellon.

2. Il est nécessaire d'indiquer ici qu'il existe des épreuves d'un état antérieur à la première édition de Lyon. Ces épreuves, dont on connaît quatre exemplaires complets (deux à Paris, un à Bâle et un à Dresde) et plusieurs incomplets, ne sont imprimées que d'un côté et ont pour tout texte l'indication du sujet en langue allemande, imprimée en types mobiles, que M. Ambroise-Firmin Didot a reconnus pour appartenir à Jean Froben, imprimeur de Bâle. Il est permis de considérer ces rares exemplaires comme des épreuves d'essai tirées dans l'imprimerie de Froben, avant que les planches fussent envoyées à Lyon.

trône de ce dernier le millésime 1527, qui est sans contredit la date de ces copies et non celle des dessins originaux, car on sait qu'Holbein se trouvait cette année-là en Angleterre; or ces copies, d'un format considérablement plus grand et arrondi, n'ont pu être effectuées que d'après des épreuves des gravures, car si le copiste avait eu pour modèles les dessins originaux, qui devaient nécessairement se trouver en contre-partie des épreuves, il les aurait sans nul doute copiés dans le même sens, ce qui n'a pas été fait. On est de plus en droit d'admettre que le monogramme HL, que l'on voit dans la gravure sur le lit de la Duchesse, aura été ajouté par le graveur, dont il indique le nom, et le copiste, en le



LE FRÈRE PRÊCHEUR.

Estampe de la *Danse des Morts*, d'Holbein.

reproduisant sur sa copie, nous a fourni une nouvelle preuve qu'il avait sous les yeux les gravures et non les dessins. — L'absence du nom de Hans Lützelburger sur les registres des archives de Bâle ne nous surprendra plus, si nous ne perdons pas de vue la courte durée de son séjour dans cette ville, où il ne vint probablement pas avant 1522. Le Combat dans la forêt, que nous avons cité comme portant au bas son nom accompagné de ce millésime, paraît encore avoir été exécuté à Augsbourg [1], car l'exemplaire du Cabinet des estampes de Dresde con-

1. Passavant admet, non sans quelque vraisemblance, que Lützelburger avait travaillé pendant quelque temps à l'atelier de Jost de Negker, célèbre graveur sur bois établi à Augsbourg.

tient, imprimés au bas, des vers allemands dans lesquels l'orthographe dénote la prononciation particulière à cette ville :

Ain Insel haisst Utopion
Die leyt nit ferr von Morion
Da geschah ain sollichs schlagen, etc.

Cette façon de prononcer et d'écrire n'était point usitée à Bâle.

Il nous reste à réfuter la conjecture énoncée par Passavant, Nagler, etc., suivant laquelle Hans Lützelburger, qui, comme nous l'avons vu, a pris, dans l'*Alphabet de la Mort*, le surnom de Franck, pourrait être identique avec le peintre Hans Franck, dont le nom figure en 1515 sur la



L'ABBÉ.

Estampe de la *Danse des Morts*, d'Holbein.

liste de la corporation des peintres à Bâle. D'après le livre des dépenses du conseil, ce brave homme était parfois employé à la peinture ou au badigeonnage des édifices publics; on conviendra cependant que quiconque maniait le canif de graveur avec la délicatesse et le sentiment du dessin qui caractérisent les travaux de Lützelburger ne pouvait mener cet art de front avec un métier si ordinaire; il devait être uniquement graveur de corps et d'âme. Rien n'est d'ailleurs plus propre à renverser cette conjecture qu'un acte, conservé dans les archives des tribunaux, constatant que la mort du peintre Hans Franck eut lieu antérieurement au 1er avril 1522, c'est-à-dire à une époque où Lützelburger, s'il demeurait déjà à Bâle, n'y était qu'aux débuts de sa remarquable activité.

ÉDOUARD HIS.

LES AFFICHES AGAÇANTES



'ÊTES-VOUS pas comme moi ; ne vous sentez-vous pas offusqués par ces grandes pancartes industrielles qui s'étalent au milieu de nos rues, s'imposent à nos regards et nous gâtent tant de belles vues de notre cité? Peut-être serez-vous étonnés de cette question, tant pis alors : car déjà vous êtes contaminés par le milieu dans lequel vous vivez et le sentiment du goût s'est émoussé dans votre esprit. Quant à moi, ces énormes affiches peintes me causent toujours une impression fort désagréable, pénible même, et je me sens bien souvent saisi d'un violent dépit contre les administrateurs qui laissent ou qui ont laissé si négligemment notre ville compromettre sa beauté par de telles enseignes.

Comment, je ne pourrai pas, en parcourant certains quartiers de Paris, admirer à mon aise les édifices qui y sont construits, sans être entravé dans mon admiration par d'énormes annonces qui attirent et blessent ma vue! Comment, je ne pourrai pas chercher à étudier un monument sans être distrait de mon étude par les monstrueux placards de la *Belle Jardinière*, de la *Maison du Pont-Neuf*, ou des *Dents à 5 francs!* Mais il y a là un véritable abus, presque une action déloyale! Je paye mes impôts pour avoir une ville gaie, agréable, propre et bien tenue ; je paye mes taxes, surtaxes, centimes et décimes pour que vous, maire de Paris, préfet de la Seine ou préfet de police, me donniez un peu de bien-être par-ci, un peu d'art par-là ; et si vous laissez s'étaler

ces écriteaux insolents tout le long des murs des maisons, n'ai-je pas le droit de trouver que mon argent est en partie mal employé? Ce n'est pas assez de me balayer les rues afin que mes pieds ne se crottent pas; balayez-moi donc aussi ces adresses envahissantes qui se plaquent sur mon passage et qui m'éclaboussent les yeux! Car je tiens à mes yeux tout autant que vous paraissez tenir à vos oreilles, que vous semblez pourtant ménager, en défendant de jouer du cor dans la rue, ou de crier les journaux; ménagez donc aussi mes regards et empêchez qu'on ne les irrite par de déplaisantes et énormes annonces!

Et ce n'est pas tout: non-seulement des lettres de grandeur ridicule s'étalent sur les murs isolés, mais aussi d'ignobles et barbares peintures s'agrippent sur les moellons et froissent mon sens artistique. Heureux encore si ces badigeonnages n'avaient que cet inconvénient! mais croyez-vous que ce *Bon Diable* qui sème des habits verts, que ce *Hérissé* qui s'entoure d'une auréole de casquettes, que cet affreux grand *Œil* de cyclope qui regarde impudemment, croyez-vous que cette niaise composition de l'*Histoire de France*, soient faits pour inspirer au peuple l'amour du bien et le sentiment du beau?

Est-ce que tout ce gros public qui délaisse les musées et qui est complétement étranger à l'esthétique; est-ce que tous ces enfants, qui ne savent encore rien de l'art, ne peuvent pas se laisser surprendre par ces grossières images imposées chaque jour à leur vue? Oh! non, ils ne pourront pas se soustraire à l'influence persistante des milieux; si le baroque, le bizarre, le mauvais goût et l'impudence dominent dans ces placards mercantiles, ils se familiariseront avec l'impudence et le mauvais goût. De cette promiscuité malsaine avec la laideur et la barbarie naîtra l'indifférence du beau, et l'habitude la consacrera bientôt. Les rues, les places, les villes enfin, doivent faire l'office de professeurs; l'éducation première et persistante vient de ce qui nous entoure, et il ne faut pas négliger ces enseignements *forenses*, car les leçons qu'on en reçoit, bonnes ou mauvaises, laissent des germes profonds, qui seront bien longs à disparaître, si même ils disparaissent jamais.

Si vous vous sentez impuissants à développer cet enseignement, au moins soyez assez forts pour ne pas le pervertir. Mieux vaut une nation ignorante qu'une nation corrompue, et, ne fût-ce que partiellement, vous aidez sans conteste à la corruption du goût en ne proscrivant pas sévèrement de telles enseignes.

Oh! je sais bien que vous allez vous retrancher derrière le grand mot de liberté individuelle, et que vous me direz que tout propriétaire a le droit de disposer de son mur à sa façon; mais si vous le laissez libre

d'abandonner ce mur à la confection de grosses réclames, vous ne laissez plus tous les autres habitants libres de se promener sans être agacés par elles.

D'ailleurs, vous faites bien des lois et des ordonnances de voirie; vous empêchez de construire de quelques centimètres en dehors de vos alignements; vous imposez les hauteurs des constructions; vous mesurez parcimonieusement les saillies; vous enserrez enfin les architectes dans un filet administratif dont ils ne peuvent briser les mailles; vous faites tout cela dans un intérêt soi-disant général, et quand vous avez contraint nombre de propriétaires à construire des façades identiques parce que cela vous paraît le comble de l'art, quand vous avez tiré au cordeau vos grandes voies monotones, vous laissez déshonorer votre œuvre par ces *tire-l'œil* barbares qui détruisent immédiatement l'uniformité des proportions que vous aviez imposées avec tant de rigueur.

Mais que voulez-vous que deviennent ces pauvres monuments accolés à ces grandes pancartes? Lorsqu'un mur de vingt mètres de haut contient en deux ou trois lignes des lettres de six pieds, ou bien lorsqu'un grand diable qui vend des allumettes va du premier au dernier étage de la maison, quand ce n'est pas une redingote grise qui pourrait vêtir le colosse de Rhodes, tout diminue à l'instant: les fenêtres paraissent des trous de souris, et les maisons des niches à chiens; sans compter que tout cela est enluminé avec des tons criards qui hurlent, se combattent et rappellent les devantures de boutiques des marchands de couleurs. Et vous pensez que l'art aimable et discret pourra se soutenir à côté de ce voisinage incommode! Et vous pensez que les délicats souffriront sans se plaindre, et que les artistes ne réclameront pas contre un tel abus, qui n'a pour avantage que de nous apprendre que : *la maison n'est pas au coin du quai?*

Eh bien! non; dussé-je être honni par tous les marchands de confections, je veux protester et je proteste contre cette coutume déplorable, qui n'est en résumé qu'une marque de décadence, qui tend, hélas! à se généraliser. La province imite Paris dans cette laideur; l'étranger suit la même voie; l'Italie, l'harmonieuse Italie, se laisse peu à peu envahir par ces déplaisantes enseignes, et insensiblement nous allons accepter les usages des Barnums, en laissant nos chères cités suivre l'exemple de Londres, la ville anti-artistique. Allons! allons! suivons le mauvais goût qui marche! nargue de la beauté! quelque peu d'expansion encore et faisons de notre ville le réceptacle de gigantesques alphabets et de difformes badigeons! que les réclames mouvantes, portées à dos d'homme, encombrent nos rues; que des milliers d'affiches juxtaposées nous mon-

trent des régiments de *The musk*, ou que cet exécrable monsieur au lorgnon, qui comptait sur ses doigts, vienne se coller sur toutes les murailles, la tête en haut ou la tête en bas ; *Old England, Old England*, répétition de noms ou de choses importunes ; que les kiosques criaillent avec leurs carreaux coloriés ; que les voitures rayées, jaunes et rouges, que les omnibus enluminés comme ceux de Regent-street secouent leurs mascarades de tons sur nos boulevards ; que les bottes sans couture, les allumettes phosphoriques, la poudre insecticide ou la pommade Galopeau fassent circuler leurs voitures de mardi gras. — Pauvre grand art, comme tu seras loin ! et vous aussi, chers Athéniens du temps de Périclès, et vous, séduisants Italiens de la Renaissance, disciples de la forme, amants de la couleur ! Turcaret fera oublier Mécène, comme Pilotell fera oublier Phidias et Michel-Ange.

. . . . . Vraiment, vous trouvez que j'exagère ; vous trouvez que ces barbouillages ne valent pas tant de colère et de tristesse. Hélas ! hélas ! ils sont nombreux ceux qui pensent comme vous et font bon marché de ces petites profanations artistiques. Que leur importe si les lettres du placard adossé à Saint-Séverin sont plus grandes que les clochetons de cette charmante église, et que leur a importé si longtemps cette annonce de Dorigny dont l'or étincelait brutalement au-dessus du pâté si pittoresque du Palais de justice et de la Sainte-Chapelle ! Mais ils ne se sont donc jamais arrêtés sur le pont des Arts pour admirer cette splendide vue de Paris, qu'ils n'ont pas maudit et le dentiste qui s'implantait au centre de ce motif unique au monde, et ce propriétaire complice de cet acte de vandalisme ? Et pour comble de misère, toutes les photographies qui étaient prises de cet ensemble et qui se répandaient à l'étranger montraient à tous les artistes de la terre que, peu soucieux du caractère accusé et typique de cette vue, les Parisiens souffraient que pour l'appât de quelques francs un quidam se donnât le droit de détruire et les lignes et les couleurs de la pointe du Pont-Neuf. Ah ! si l'on s'avisait de coller un chiffon de papier sur le nez de la *Vierge à la chaise*, si l'on s'avisait de suspendre un haillon à la queue des chevaux de Coustou, l'on pousserait de beaux cris, et, avec raison, toute la presse serait unanime à flétrir cet attentat à la beauté ; mais l'art n'est pas seulement dans les Raphaëls : les silhouettes des villes impressionnent autant que les silhouettes des statues, et vous êtes aussi coupables en mutilant celles-ci qu'en mutilant celles-là. L'art est partout, il est dans tout : dans la rue comme dans le musée, et je dénie le droit que s'arrogent quatre ou cinq industriels de maculer avec leurs enseignes outrecuidantes la ville qui abrite un million d'habitants !

Mon insistance est donc juste, ma passion est donc logique, mes griefs sont donc sérieux, et si j'ai pris à partie les affiches parisiennes, c'est qu'elles touchent à cette série si grande d'objets qui blessent journellement les regards; si j'ai pu faire diriger un instant la pensée vers une de ces productions dont s'indignent les artistes, peut-être cette pensée pourra-t-elle être mise en éveil chez quelques-uns de nos administrateurs, et leur donnera-t-elle l'idée de s'opposer à la démoralisation populaire de l'art. Si, il y a quelques années à peine, ceux qui se sont avisés de mettre au coin de nos rues et à toutes les portes de nos maisons des lettres et des numéros blancs sur des plaques bleues avaient réfléchi quelque peu avant de prendre cette détermination, ils eussent écarté sans nul doute ces écriteaux émaillés qui, faux de ton, sans aucune harmonie avec ce qui les entoure, mal placés, mal encadrés, sont d'autant plus regrettables que, grâce à leur nature, ils doivent résister longtemps à l'air et augmenter par suite l'antagonisme de couleur qui existe entre eux et les parois des murs sur lesquels ils sont placés. Voyons, messieurs, de grâce, puisque vous avez une commission des beaux-arts, consultez-la donc un peu, au lieu de donner à un chef de bureau le pouvoir de nous agacer pendant vingt ans en nous imposant du blanc et du bleu, là où ces couleurs seules devaient être bannies, et le pouvoir d'agacer bien des générations en décrétant des maisons bêtement uniformes, et des boulevards moroses et inflexibles comme des formules d'ingénieur.

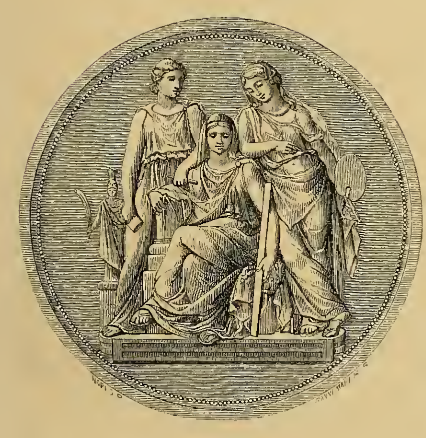
Mais je ne veux pas trop insister sur les erreurs et les négligences des administrations passées; elles avaient des tâches ardues; elles ont fait en somme de grandes choses, et si l'on regrette souvent bien des défaillances, plus souvent encore il faut reconnaître les bénéfices d'une volonté unique et persistante. Je borne donc ces réflexions à ce qui fait le titre de cet article, et comme le remède peut s'employer sans que le mal passé remonte aux préfets, aux maires ou aux conseillers actuels, il peut se faire que le petit grelot que je fais sonner tinte assez fort aux oreilles de nos édiles, pour qu'ils supposent que le bruit qu'ils entendent n'est pas fait par moi tout seul, mais bien aussi par nombre de gens qui partagent mes impressions à l'endroit des affiches agaçantes.

CHARLES GARNIER.



DEUX HISTORIENS D'INGRES

M. Charles BLANC et M. Henri DELABORDE



INGRES, après avoir fait l'*Œdipe*, la *Grande Odalisque*, et l'*Angélique*, sans compter de merveilleux portraits [1], obscur encore, et traité par les critiques autorisés d'alors avec un dédain qui, suivant la remarque de M. Charles Blanc, doit faire réfléchir ceux qui se mêlent de juger les œuvres d'art, disait en 1821 : « Je compte beaucoup sur ma vieillesse, elle me vengera. » La renommée ne se fit pas attendre tout à fait autant; l'artiste avait déjà, lorsqu'il parlait ainsi, commencé le *Vœu de Louis XIII* qui, trois ans plus tard, forçait enfin l'admiration du public. Mais on peut dire que ce fut l'exposition de 1855 qui ouvrit pour lui, à l'âge de soixante-quinze ans, une période de gloire incontestée, et revêtit son nom de cette autorité définitive réservée d'ordinaire à ceux qui ne sont plus. Ainsi, la vieillesse lui avait apporté une vengeance aussi noble et aussi complète qu'il avait pu la rêver, et, quand il nous fut enlevé, nous n'eûmes pas à assister à un de ces revi-

1. Notamment celui du peintre lui-même, dont la gravure, par M. Flameng, accompagne ces pages.

rements d'opinion, mêlés de remords, qui suivent la disparition des talents méconnus.

Néanmoins, les hommages dont il était entouré depuis bien des années furent, en quelque sorte, ravivés, par le sentiment de la perte irréparable que l'art venait de faire; et, à ce moment, à la suite de cette exposition qui amena autour de ses œuvres réunies à l'École des beaux-arts toute la France intelligente, il était naturel que des hommes compétents comme les deux écrivains dont nous avons les livres sous les yeux voulussent seconder le sentiment public, résumer les efforts et les résultats de cette longue carrière et en tirer des enseignements à la fois moraux et artistiques.

Ces ouvrages parurent d'abord plus ou moins complétement, l'un dans la *Gazette des Beaux-Arts*, l'autre dans la *Revue des Deux Mondes*; ils ont aujourd'hui revêtu la forme du livre, et nous ne doutons pas qu'à des titres divers, et malgré les distractions cruelles de ce temps malheureux, ils n'attirent l'attention du public choisi auquel ils s'adressent.

On ne peut pas dire qu'ils fassent double emploi.

M. Charles Blanc a suivi Ingres pas à pas, de sa naissance à sa mort, racontant amplement sa vie et ses œuvres. Les détails biographiques, les anecdotes, la description et la critique des tableaux du maître se suivent et s'entremêlent, sans divisions factices, ni compartiments tracés à l'avance, dans un ordre tout naturel qui conduit le lecteur sans fatigue du commencement à la fin; quelques points de vue généraux, quand l'occasion se présente, varient et relèvent cette exposition. Ce n'est point devant les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, ni dans ses propres pages, qu'il convient de faire valoir la finesse, l'élégance, l'absence d'effort apparent que l'on aime dans ce livre. Quant au fond des idées, pour qui connaît la *Grammaire des Arts* et n'est pas absolument étranger aux travaux et aux doctrines d'Ingres, il était facile de prévoir un accord à peu près parfait entre le peintre et son biographe. Qui sait même quelle part d'influence les exemples d'Ingres ont exercée sur les préceptes de M. Charles Blanc? Pour tous deux, le dessin prime la couleur, l'étude de la nature doit se proposer comme objet et comme résultat la conquête de la beauté typique; tous deux sont pénétrés du sentiment d'une sorte de hiérarchie des genres qui classifie, par ordre de noblesse, les diverses branches de l'art. Cette conformité, bien entendu, ne va pas jusqu'à enlever à M. Charles Blanc la liberté de ses jugements, ou l'aveugler sur les défauts du maître. Une de ses remarques nous a particulièrement frappé par sa justesse et sa profondeur : c'est lorsqu'il nous



INGRES A L'AGE DE 24 ANS

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris



montre Ingres concevant ses sujets avec une vivacité et une ardeur extrêmes, mais, par cela même, n'embrassant tout d'abord, dans sa vision, qu'un champ fort étroit qu'il lui faut agrandir et développer après coup par des remaniements et des additions successives. Cette disposition, au reste, constitue le caractère fondamental de toute une famille d'esprits distingués, tandis que d'autres, au rebours, trouvent du premier jet une large idée d'ensemble, peut-être un peu vague et vaporeuse, qu'il s'agit ensuite de condenser, de clarifier, de réduire par voie de retranchement, dans le travail ultérieur du pinceau ou de la plume. Pour rester dans la peinture, il paraît évident que cette seconde manière d'être doit être celle des véritables coloristes, qui, partant d'une vaste synthèse de l'aspect général des choses, ont ensuite à lutter pour faire rentrer les détails dans l'harmonie première dont l'apparition a excité leur verve.

M. Charles Blanc a enrichi son volume de toutes les gravures d'après Ingres qui pouvaient entrer dans son format. Ce format est le même que le nôtre. A la fin, se trouve un catalogue de ses œuvres peintes, de ses principaux dessins ou aquarelles, et des gravures ou lithographies qui reproduisent ses compositions.

La remarquable *Notice biographique* qu'avait déjà publiée la *Revue des Deux Mondes* ne forme que le quart, tout au plus, du volume de M. le vicomte Henri Delaborde. Il y a joint un catalogue raisonné de tous les tableaux du peintre, de tous ses dessins importants, et a trouvé ainsi l'occasion de compléter chemin faisant, par des annotations intéressantes, son étude primitive qu'il avait dû circonscrire dans certaines limites, en sacrifiant nombre de renseignements utiles.

Mais ce qui est infiniment curieux et amusant, c'est la partie considérable du livre où M. Delaborde a laissé la parole à Ingres lui-même. Il avait à sa disposition quantité de papiers, de lettres, de notes prises par ses élèves au sortir de ses leçons. Il n'a eu qu'à les ranger sous des titres convenables pour en faire une sorte d' « esprit de Ingres », comme on disait il y a quarante ans, esprit très-authentique, tout vivant, qui nous le fait voir et entendre.

Il n'eût pas été un grand artiste qu'on aurait encore grand plaisir à prendre ainsi sur le fait une nature foncièrement originale et typique.

Un ami de M. Charles Blanc lui disait à propos de certaines œuvres où Ingres s'est attaché avec une singulière énergie à traduire fidèlement la réalité, que « ce Montalbanais devait avoir du sang espagnol », qu'il ressemblait à Zurbaran (non, sans doute, à Velasquez). Soit pour le peintre, mais l'homme n'avait rien de cette gravité contenue sous laquelle

couve l'ardeur espagnole. C'était bien le plus pur de tous les Français du Midi, Gascons ou Provençaux : vivacités incroyables, fusées de passion continuelles, exagérations énormes et sincères, premiers mouvements qui le jetaient au delà de sa propre pensée et qu'il réparait le lendemain en la dépassant en sens inverse.

Il n'était pas maître de cela. Parlant de Gérard, tombé en hérésie vers la fin, et qui venait de mourir, il veut être juste, rendre hommage au talent, et il aboutit malgré lui à une sorte de malédiction comique. « L'art est dans la plus belle décadence. Il n'y a là personne pour le relever; pas même, y fût-il encore, l'homme difficile à remplacer, Gérard, que Dieu absolve, *s'il le peut*. » Sur ce chapitre du romantisme en peinture, les explosions abondent : « On blasphème ici à qui mieux mieux, en paroles et en actions, l'homme-dieu que nous adorons, Raphaël. O le cruel pays ! » — « Les mauvais connaisseurs, les mauvais artistes ! Comme des diables sortis de dessous terre, ils bouleversent, détruisent tout et règnent. » Et ailleurs : « Je suis de mon pays, je suis Gaulois, mais non pas de ceux qui ont saccagé Rome et voulu incendier Delphes. Il y a encore de ceux-là parmi nous. » Cela vaut presque son fameux : « On sent le soufre ici ! » quand il entra, en 1855, dans sa salle d'exposition d'où sortait en même temps Delacroix. Du reste, ce n'était pas tout à fait une improvisation; car, dans ses conversations, il lui arrivait, à ce qu'on assure, de dire de « l'apôtre du laid » : « C'est le diable ! » Ce qui ne l'empêchait pas, comme le rapporte M. Charles Blanc, d'exprimer vivement son admiration devant un tableau rencontré à l'improviste de celui qu'il frémissait de se voir donner pour rival.

Cette fougue, on le sait, était mise au service d'un nombre restreint d'idées, fort arrêtées, qu'il produisait à tout propos, et auxquelles il consacra, sans jamais y rien changer, un enthousiasme et une ténacité sans bornes. Les extraits donnés par M. Delaborde font bien ressortir ce côté capital de son caractère.

Quand il disait à ses élèves : « Ayez de la religion pour votre art », il ne parlait point par métaphore. La peinture, telle qu'il l'entendait, avait ses articles de foi; ne pas y croire, ce n'était pas seulement se tromper et s'exposer à mal peindre, c'était aussi commettre une impiété. De même que les religions rendent l'homme responsable de ce qui est involontaire, le défaut de croyance, de même Ingres voyait un coupable, presque un méchant dans l'artiste qui n'adorait pas le dieu Raphaël. Plus l'hérétique était bien doué, plus le crime était grand. Michel-Ange devait avoir des remords; Rubens était « un destructeur de la peinture ». On voit bien qu'à certains moments il se piquait de ne pas être exclusif,

il louait les Hollandais, disait du bien de Watteau ou de Chardin; mais celui qui aurait voulu, devant lui, en faire autant, n'eût pas manqué d'attirer la foudre. Je crois que parfois, sans manquer au respect dont il était entouré, on s'en est donné le plaisir, et qu'il n'était pas très-difficile, avec un peu d'adresse, de lui faire à volonté proclamer le dogme et anathématiser les faux dieux. Cela finissait par dépasser le but; sans doute il entrait dans cet excès un peu d'habitude et comme l'influence d'un pli pris depuis longtemps, peut-être aussi une politique de chef d'école qui croyait bon de forcer un peu la note. Quoi qu'il en soit, se figure-t-on l'exaspération d'un tel homme, lors des malheureuses restaurations de plusieurs tableaux du Louvre? Justement, le *saint Michel terrassant le démon* de Raphaël était un des plus maltraités. La colère d'Ingres, en présence du sacrilége, alla à toutes les extrémités, et il doit en rester de curieuses traces dans ses papiers; nous regrettons que ses historiens aient passé sous silence un épisode aussi saillant, d'autant plus qu'en faisant éclater une fois de plus la vivacité de ses sentiments il eût honoré l'indépendance de son caractère.

A part le mérite très-réel de faire revivre sous nos yeux le tempérament singulier d'un artiste éminent, ces pages sur l'art ne fournissent pas une nourriture bien substantielle à l'esprit du lecteur. Les doctrines d'Ingres, fort connues d'ailleurs, s'y montrent réduites à une bien grande simplicité, et, quant aux développements merveilleux qu'elles prenaient dans son esprit avant de diriger sa brosse, ils n'ont, sans doute, jamais trouvé de traduction suffisante par la parole ou l'écriture. C'est le sort commun des artistes, quoiqu'il y ait des degrés dans leur inaptitude à analyser le travail intérieur de leur esprit et les pensées presque inconscientes qui président à leurs créations. Voici pourtant ce que nous avons glané : « Dans les images de l'homme par l'art, le calme est la première beauté du corps, de même que dans la vie, la sagesse est la plus haute expression de l'âme. » — « Le malheur des grands artistes, celui qui n'est connu que d'eux seuls, et dont ils ne se plaignent qu'entre eux, c'est de n'être pas assez sentis. Il y a un effet total que constate le succès; mais ces détails de la perfection, mais cette foule de traits précieux, ou par tout ce qu'ils ont coûté, ou parce qu'ils n'ont rien coûté du tout, voilà ce dont quelques connaisseurs jouissent seuls et dans le secret, ce que les applaudissements publics ne disent pas, ce que l'envie dissimule toujours, ce que l'ignorance ne peut jamais entendre et ce qui, s'il était bien connu, serait la première récompense des vrais talents. » — « Le goût! il consiste moins encore à apprécier le bien là où il se montre, qu'à le reconnaître sous l'épaisseur des défauts qui le cachent. Les com-

mencements informes de certains arts ont quelquefois au fond plus de perfection que l'art perfectionné. » — « Ce qui manque en général à notre école de peinture, Poussin et deux ou trois autres exceptés, c'est la force naturelle et saine. Elle est plus nerveuse que robuste, or c'est la force seule qui fait les grands rénovateurs et les grandes écoles. »

M. Delaborde nous a aussi donné un court chapitre sur la musique, seconde grande passion d'Ingres. Il débute par cette curieuse exclamation : « La musique ! quel art divin ! honnête, car la musique a aussi ses mœurs. L'italienne n'en a que de mauvaises, mais l'allemande ! » Ici le dieu (car il fallait un dieu) était Mozart : « Vive Mozart, le dieu de la musique, comme Raphaël était le dieu de la peinture ! »

Ses opinions littéraires étaient à l'avenant. Dès sa jeunesse il avait conçu pour Homère un enthousiasme sans bornes et qui prouve en sa faveur, si l'on songe qu'il le lisait dans la traduction de Bitaubé. Homère était devenu à ses yeux une incarnation de l'idéal ; toute la littérature était placée sous le sceptre de ce père des lettres et divisée en boucs et en brebis, suivant que chacun était fils soumis ou irrespectueux. Aussi, dans l'*Apothéose d'Homère*, le choix des personnages admis au cortége du dieu fut-il mûrement pesé et consciencieusement débattu, comme s'il se fût agi d'un siége à l'Institut. Que le « célèbre historien » Pausanias y remplace Thucydide absent, c'est un *lapsus* qui ne compromet aucun principe. L'admission de l'abbé Barthélemy est un candide témoignage de la reconnaissance d'un homme qui adorait la Grèce dans tout ce qu'il en pouvait connaître. Mais Shakspeare, placé d'abord dans le plafond du Louvre, fut impitoyablement chassé du grand et beau dessin qu'Ingres fit plus tard sur le même sujet. Gœthe, l'homme de notre temps qui a le plus profondément senti la Grèce, fut longtemps pesé dans la balance et enfin trouvé trop léger. Ils n'étaient pas suffisamment homériques ; peut-être aussi, s'il le faut dire, avaient-ils été compromis, sans le savoir, par leurs amis romantiques, qui abusaient d'eux dans leurs tableaux.

Tout cela au fond est bien indifférent quant au mérite de ces œuvres, si justement louées par M. Charles Blanc. Qui chercherait querelle à Raphaël pour avoir exclu ou admis tel ou tel personnage dans son *École d'Athènes?* Bien plus, ce sentiment candide de responsabilité morale pouvait ajouter quelque chose à la valeur de son œuvre. Mais cela prouve qu'Ingres était un homme tout à fait à part, et ressemblait fort peu à la plupart de ses contemporains.

Dans cet esprit concentré sur un petit nombre d'idées qui étaient en possession d'exciter à tous moments sa flamme, il n'y avait aucune place pour les libres efforts de la fantaisie, pour ces gaietés, ces petites débau-

ches d'imagination, qui d'ordinaire font la joie des organisations artistes. A cet égard, quel contraste entre lui et Delacroix! Je lisais l'autre jour dans un journal, transcrite par George Sand, une boutade fort irrévérencieuse, sans malveillance pourtant, du grand coloriste, dirigée précisément contre l'auteur de la *Stratonice*. C'est amusant, pétillant, plein de détails imprévus et de saillies, à cent lieues de la gravité oraculaire et du ton de malédiction qu'Ingres n'eût pas manqué d'y mettre.

Nous arrêtons ici les réflexions que nous ont suggérées les documents recueillis par M. Delaborde dans les papiers d'Ingres. Ils sont bien secondaires, sans doute, auprès des véritables témoins de sa vie et de ses efforts : ses peintures et ses dessins; mais ils contentent la curiosité légitime qui s'attache au souvenir des hommes illustres, et donnent à l'esprit la jouissance de constater l'harmonie qui existe toujours entre l'homme et ses œuvres. Le trait distinctif de notre temps semble être la compréhension étendue et raffinée des choses les plus diverses, et la haute impartialité qui cherche et trouve la conciliation des points de vue les plus contradictoires en apparence : disposition excellente pour la critique, mais mortelle à l'action et à la fécondité artistique. « Tout comprendre, a-t-on dit, serait tout pardonner. » Ce serait aussi éparpiller sur mille objets les forces de la volonté, et noyer, pour ainsi dire, le cœur dans l'indifférence. Ingres, comme on l'a vu, était aux antipodes de cet esprit du siècle. Il était loin de tout comprendre, et bien plus encore de tout pardonner. Sur tous les principaux objets de l'esprit, il s'était fait des opinions, il vaut mieux dire des dogmes, un peu rudimentaires et même naïfs, mais parfaitement arrêtés; avec lui, il n'y avait plus de questions ouvertes. Ainsi bien fortifié et soutenu de toutes parts, sans se distraire ni se répandre inutilement en dehors, il marchait avec toutes ses forces vers le but que la nature lui avait assigné; aucune hésitation ne paralysait l'élan de ses facultés spéciales. En cela, il diffère de bien des artistes contemporains, trop enclins au rêve, tourmentés par l'incertitude, gênés par la multiplicité même de leurs aperçus, et se rapproche des maîtres de la Renaissance.

J. B.





MŒURS, USAGES ET COSTUMES

AU MOYEN AGE ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR PAUL LACROIX[1]

Le philosophe de Ferney a défini l'histoire du moyen âge une « histoire barbare de peuples barbares qui, devenus chrétiens, n'en devinrent pas meilleurs. » Quoi qu'en ait dit Voltaire, cette grande époque historique, qui a duré près de dix siècles, n'a certes pas été inféconde et sans gloire pour l'humanité, car c'est pendant cette longue période que l'on voit défiler sur la scène du monde les peuples les plus divers et se fonder la plupart des États et des constitutions de l'Europe; que des ruines de l'empire romain surgissent deux nouveaux mondes politiques, celui des Germains en Europe, celui des Arabes en Asie et en Afrique, et que le paganisme aux abois est remplacé par le christianisme en Occident, par le mahométisme en Orient. Le règne de Théodoric en Italie, de Justinien à Byzance, l'éclat du royaume franc sous Dagobert, les conquêtes et la rapide civilisation des Arabes, les Capitulaires de Charlemagne, le premier empire de Russie si puissant et si glorieux, les riches et remuantes républiques d'Italie et du Nord, les croisades ardentes de foi et d'héroïsme, les conciles, dont les canons eurent un intérêt moral et politique si considérable, les Assises de Jérusalem, la renaissance du Droit romain, la formation des communes : que de hauts faits, que

1. Ouvrage édité par MM. Firmin Didot frères, rue Jacob, 56.



EXÉCUTIONS PUBLIQUES.

Fac-simile d'une gravure sur bois du XVIe siècle.

d'événements saisissants abondent dans les pages de cette « histoire barbare de peuples barbares » !

Et au milieu de ces gigantesques évolutions des peuples, que d'inventions utiles, depuis celle du papier de chiffon et de la poudre de guerre, dont il vient d'être fait dans notre chère patrie un si désastreux usage, jusqu'à celle de l'imprimerie que ne tarde pas à suivre la découverte de l'Amérique ! que de chefs-d'œuvre dus à l'architecture, à l'architecture dont le génie se développait dans l'ombre et le calme des cloîtres de l'Europe occidentale, et qui, du xe au xiiie siècle, donnait à la France ses plus imposantes cathédrales ! Les croisades elles-mêmes, que nous mentionnions tout à l'heure, contribuèrent beaucoup à cet élan, à cette fièvre d'architecture. Bien d'autres arts encore recevaient une impulsion sans pareille : les instruments de musique, la tapisserie, l'armurerie, la céramique, l'orfévrerie, la peinture sur verre, sur bois, sur toile, les peintures murales, les miniatures des manuscrits, la reliure, etc.

Sans parler de Joinville, de Villehardoin, de Christine de Pisan, dont les écrits sont les premiers monuments de notre langue nationale, que de trésors historiques parmi ces siècles « de barbarie » auxque nous devons l'histoire du Goth Jornandès, les vies des saints, les chroniques des couvents, les fastes de la vie des princes, les correspondances des hommes d'État, des papes, des évêques, des religieux, des simples prêtres, trésors historiques formant dans nos bibliothèques publiques ces milliers d'in-folio que compulsent sans relâche les historiens, les artistes et les savants ! Et la poésie, que nous n'avons pas encore nommée, et ces *lais bretons*, que Marie de France a versifiés avec tant de charme et de naïveté, et ces innombrables *chansons de gestes*, véritables épopées, et ces fabliaux imités depuis par Boccace, Rabelais, Béroalde de Verville, Molière et La Fontaine, et ces romans, ces Jeux et Miracles des trouvères qui précédaient les Mystères et qui préparaient les jours brillants du théâtre français !

Parmi les ouvrages qui ont le plus contribué à la réhabilitation de ces mille années où l'intelligence humaine est loin d'avoir sommeillé, et à l'annulation de la sentence édictée par Voltaire, nous devons surtout rappeler les *Arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, de M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob). Cette première étude, accueillie avec tant de faveur il y a deux ans, ne pouvait s'arrêter là, car elle ne nous présentait qu'une face de ces deux importantes époques. Les arts, dont elle s'occupait spécialement, sont l'expression vraie de la société, ils



ANNE DE BRETAGNE ET SES DAMES.

D'après une miniature du XVIe siècle

nous en disent les goûts, les idées, le caractère; mais l'art, ce produit de la civilisation, n'en est pas le principe. Pour avoir une notion exacte et complète du moyen âge et de la renaissance, il faut se reporter à la source même de l'art et connaître la vie de nos pères : ce sont là deux choses inséparables, qui s'enchaînent et se complètent l'une par l'autre. Ce premier travail en nécessitait tout naturellement un second sur les mœurs, les usages et les costumes au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. C'est ce qu'a parfaitement compris M. Paul Lacroix, dont toute la vie a été absorbée par de sérieuses recherches historiques concernant ces deux époques. Sans rappeler ici ses bonnes éditions de Marot, de Rabelais, de Béroalde de Verville, etc., on n'a pas oublié ses remarquables *Dissertations sur quelques points curieux de l'histoire de France et de l'histoire littéraire*, son *Histoire du seizième siècle en France*, et ses romans relatifs à l'histoire de France, publiés de 1830 à 1833. *Les Deux Fous*, *le Roi des Ribands*, *la Danse macabre* et *les Francs-Taupins* ont, autant que *Notre-Dame de Paris*, contribué au développement de cette ferveur pour le moyen âge qui a possédé la littérature romantique, ferveur qui est loin d'être éteinte et qui est mieux dirigée aujourd'hui.

La nouvelle publication du savant bibliothécaire de l'Arsenal, *Mœurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, répond pleinement aux légitimes exigences de notre temps. On ne se contente plus, en effet, comme il le reconnaît avec beaucoup de justesse dans sa Préface, du récit chronologique auquel s'est si longtemps borné l'enseignement. On n'ignore plus que l'histoire de nos institutions est d'un intérêt aussi puissant que celle de nos guerres, et que les annales des classes inférieures peuvent rivaliser avec celles des castes privilégiées. Ce que l'on demande surtout aujourd'hui aux ouvrages historiques, c'est la physionomie, c'est le caractère intime des générations disparues. Ce sont ces exigences qu'Amans-Alexis Monteil a cherché à contenter en écrivant son *Histoire des Français des divers états*, publiée de 1827 à 1845, et dont le succès s'explique par cette soif que nous éprouvons tous de savoir les habitudes de nos pères. Monteil a tenté pour notre vieille France ce que l'abbé Barthélemy, à la fin du XVIII[e] siècle, avait fait pour la Grèce dans son *Voyage d'Anacharsis*; il a voulu écrire l'histoire de toutes les classes, de toutes les conditions, depuis les plus infimes jusqu'aux plus élevées, de toutes les professions, religieuses, civiles ou industrielles, grandes ou petites; il en a fait la monographie siècle par siècle, et l'a entremêlée de celle de certaines institutions de l'époque. Il a pris pour type un individu dans chaque

profession ou état : le lépreux, les frères des ponts, le chevalier errant, le noble, le valet, l'homme d'église, l'homme d'armes, etc. ; mais ce fractionnement de la société ne donnait malheureusement pas la vie



CURATION DES MALADIES DES CHIENS.

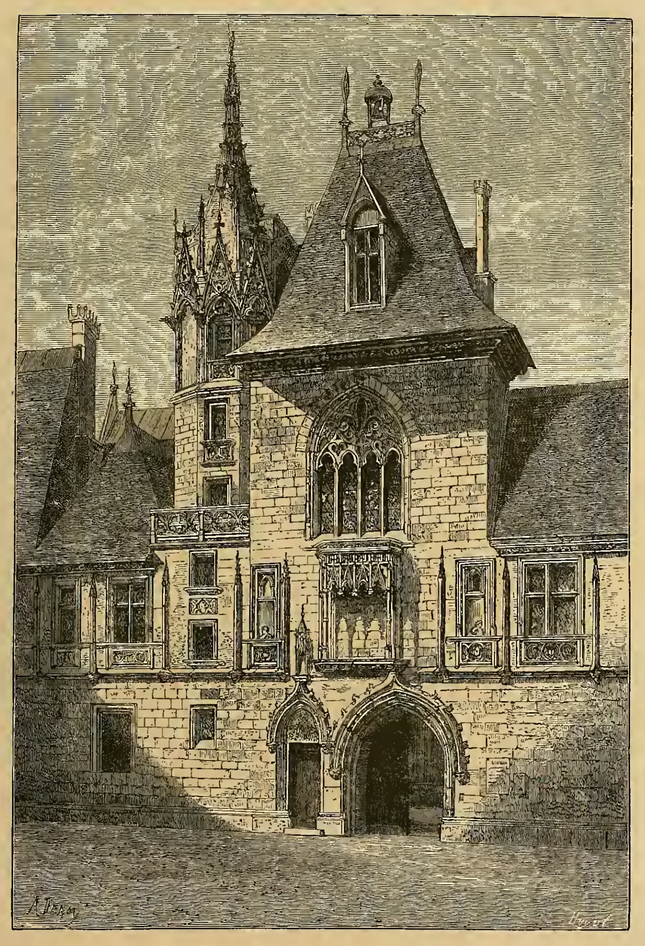
Fac-Simile d'une miniature du manuscrit de *Phebus* (xve siècle).

générale de la nation, ce que la nation a fait comme peuple, ses rapports avec les autres contrées, son influence extérieure ou intérieure. C'est là un manque de conception d'ensemble qui réduit l'œuvre de Monteil à un recueil de matériaux précieux à consulter et en quelque sorte préparés pour des mains plus habiles. Aussi M. Paul Lacroix a-t-il évité

soigneusement ce reproche d'impuissance qui a été fait à son prédécesseur, on peut dire à son contemporain. Dans un style simple, facile, élégant, dégagé de toute aridité scientifique, et sous une forme toujours attrayante, il nous a raconté à grands traits l'histoire intime du moyen âge et de la Renaissance. Grâce à lui, nous retrouvons, sans fatigue et sans effort, le foyer de ces générations depuis si longtemps évanouies; grâce à lui, nous savons comment vivaient nos ancêtres, comment ils s'habillaient selon leur métier et leur rang, quelles étaient leurs institutions, quels étaient leurs droits politiques. Il nous rend spectateurs de leurs divertissements, de leurs parties de chasse, de leurs repas et des scènes tristes ou joyeuses dont se composait leur existence de famille. Grâce à lui, nous pouvons les suivre dans tous les actes de leur vie publique et privée, et connaître leur manière de vivre heure par heure, comme nous connaissons la nôtre; nous assistons à la naissance de la féodalité, d'origine évidemment germanique, au développement de cette législation féodale que le progrès moral adoucit peu à peu, à la formation des communes, à la succession de l'esclave, du serf et du paysan, cette triple et lente transformation du peuple, aux justices royales et seigneuriales, aux séances solennelles des parlements, au cérémonial rigoureux dont s'entourait la loi. Les comptoirs des marchands, les foires et les marchés, le commerce et l'industrie, les corporations et métiers, les juifs, les cours des miracles, la justice et les tribunaux, le mode terrible des exécutions, tout a été fouillé, étudié et raconté par le bibliophile Jacob avec d'autant plus de bonheur, qu'il s'est bien gardé des dissertations archéologiques, qui alourdissent le récit et qui n'ont d'intérêt véritable que pour les initiés et les érudits.

Comme si ce n'était pas assez des récits attachants, clairs et scientifiques dans une sobre mesure de M. Paul Lacroix, ce magnifique volume est orné de quinze planches hors texte, par M. F. Kellerhoven, dont on connaît la grande habileté dans l'art difficile et délicat de la chromolithographie, et de quatre cent quarante gravures sur bois exécutées avec le fini le plus irréprochable. Le lecteur peut voir que nous n'exagérons rien et apprécier tout à son aise le mérite incontestable de ces commentaires gravés en examinant les bois qui accompagnent ces lignes, bois empruntés à l'ouvrage de M. Paul Lacroix et mis à notre disposition par MM. Firmin Didot frères avec la rare obligeance qui caractérise tous leurs actes.

Cette récente étude du bibliophile Jacob, par sa conception, par sa forme, par son ensemble, par la valeur et l'attrait de ses nombreuses illustrations, aura, et pas n'est besoin d'être devin pour le prédire, le



MAISON DE JACQUES CŒUR, A BOURGES.

succès de son aînée. Le public répondra aux efforts persévérants de la maison Didot, efforts qu'ont à peine ralentis les mois désastreux que nous venons de traverser. Nous touchons aux derniers jours de cette terrible année 1871; celle qui va lui succéder cicatrisera nos cruelles blessures, nous en nourrissons l'espoir, et le livre de M. Paul Lacroix, véritable album du moyen âge et de la Renaissance, figurera avec honneur sur les tables des salons comme le livre d'étrennes le plus instructif et le plus élégant. Chacun y trouvera son profit, non-seulement l'homme du monde et le savant, mais encore les jeunes gens des deux sexes, dont il importe à l'heure présente d'assurer plus que jamais l'éducation saine et robuste.

LOUIS DESPREZ.



COURONNEMENT DE CHARLEMAGNE.

Fac-simile d'une miniature du XIVe siècle.

HISTOIRE

DE LA

CARICATURE AU MOYEN AGE

PAR CHAMPFLEURY[1]



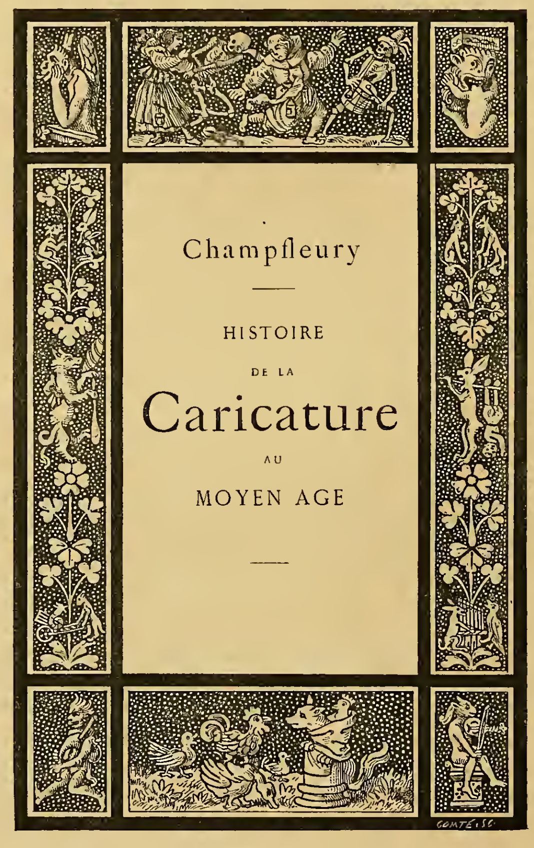
N savant architecte s'étonnait de ce que personne ne se fût préoccupé jusqu'ici de réunir en un corps d'ouvrage les milliers de figures des édifices gothiques, troublantes par leur aspect étrange et leur nature complexe.

Ce regret est effacé par l'auteur de l'*Histoire de la Caricature au moyen âge*. La pensée confuse qui détermina les figures satiriques des cathédrales, le balbutiement d'une langue linéaire naïve sont à cette heure rendus plus clairs et saisissables. Écarter les nombreuses broussailles qui empêchent les curieux d'approcher des monuments, gratter le badigeon du néo-symbolisme qui empâtait tant de sculptures capricieuses, l'auteur l'a fait avec la bonne foi et la résolution qui lui avaient si bien réussi déjà à éclairer les singulières figures de la caricature antique.

M. Champfleury s'est préoccupé au début de son livre de la « grande Trilogie qui du moyen âge va jusqu'à la renaissance : *le Diable, la Danse*

1. Un volume in-18, illustré de 110 gravures et d'un frontispice colorié. — Paris, Dentu.

des morts, le Renard. Ces symboles, il les a recherchés sur la pierre, entre les feuillets des manuscrits, sur les stalles et les heures à vignettes de la Renaissance.



FRONTISPICE DE L'*Histoire de la Caricature au moyen âge.*

Voici *la Mort*, telle que la comprend Geoffroy Tory, et voici *le Roman du Renard*, tel que l'ont sculpté à l'église Saint-Taurin d'Évreux ceux que l'on appelait les tailleurs de « poupées ».

De nombreuses figures caractéristiques de ces divers symboles les suivent dès le commencement et ne les quittent qu'à la fin.



LA MORT,

D'après un livre d'Heures, de Geoffroy Tory.

Voici également une des nombreuses occupations du Diable avec ses affidés, une troupe de petits diablotins occupés à souffler des idées de vanité dans l'esprit d'une noble dame du XIVe siècle.



LE RENARD ET LES POULES.

Stalle de l'église Saint-Taurin d'Évreux.

Bien d'autres sujets satiriques ont préoccupé M. Champfleury pour la composition de cet ouvrage; il suffit d'en citer les titres : on suivra la pensée qui a guidé l'auteur à travers les brumes du moyen âge.

Vanité du symbolisme. — Les Animaux musiciens. — La Fête de l'âne. — Danses dans les églises et les couvents. — Le Diable. — La Danse des morts. — Renart. — Conséquences du Roman de Renart sous

Louis XV. — Le Roman de Fauvel. — Le noble, le moine, le serf. — Miniatures de manuscrits. — Architecture religieuse : la Maison des Templiers, à Metz. — Architecture militaire : la Tour Desch. — Figures satiriques des monuments civils. — Les stalles des églises. — La cathédrale au moyen âge. — Déroute du symbolisme.



LA NOBLE DAME A SA TOILETTE,

D'après un manuscrit du XIVe siècle de la Bibliothèque nationale.

Mais c'est surtout dans l'emploi de l'analogie que M. Champfleury puise sa force. Dans un morceau en face duquel divers érudits ont passé, l'auteur s'arrête frappé par d'importantes relations avec les traditions



FRESQUE DE LA MAISON DES TEMPLIERS, A METZ.

Dessin de M. de Saulcy.

artistiques du passé : il met en regard, comme dans les figures suivantes, les peintures d'une poutre de la maison des Templiers, à Metz, et les

papyrus égyptiens du Musée britannique, graines satiriques qui se sont échappées de l'antiquité ou que les Chevaliers de l'ordre ont rappor-



PAPYRUS ÉGYPTIEN DU MUSÉE BRITANNIQUE.

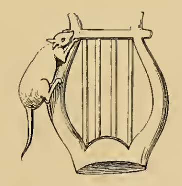
tées. Grâce à ces *preuves*, plus d'un érudit, plus d'un archéologue devront à l'*Histoire de la caricature au moyen âge* d'utiles explications de certains motifs satiriques ou symboliques, inexplicables jusqu'ici.

Peut-être reprochera-t-on à l'auteur l'introduction dans son texte de vignettes un peu gauloises d'accent; mais chacun sait quelles libertés prenaient les sculpteurs dans l'ornementation des églises : en reproduisant certaines de ces figures, M. Champfleury l'a fait avec réserve.

L'*Histoire de la Caricature au moyen âge* n'en sera pas moins vivement discutée. Le premier chapitre a pour titre : *Vanité du Symbolisme;* le dernier chapitre annonce la *Déroute du Symbolisme.* On voit où portent les efforts de l'archéologue. M. Champfleury, dont le système est de n'en pas avoir, a donné de grands coups de plume dans les systèmes trop exclusifs, et plus d'un de ces doctrinaires qu'après Voltaire l'auteur appelle « antiquaires à capuchon », trouvera peut-être que le voile du temple a été déchiré par des mains irrévérencieuses.

L'auteur de l'*Histoire de la Caricature au moyen âge* s'est placé sur un terrain mitoyen entre les néo-symbolisateurs révolutionnaires et les néo-symbolisateurs religieux, et là il se tient en garde, armé de faits et de documents positifs dont on ne saurait nier la valeur.

L. D.



LES MADONES

DE DARMSTADT ET DE DRESDE

Paris, le 6 novembre 1871.



Mon cher Directeur, vous avez publié dans la *Gazette* un article à l'occasion de la découverte à Darmstadt d'un second exemplaire de la célèbre *Madone* d'Holbein, conservée dans la galerie de Dresde.

Je crois que ceux de vos lecteurs qui ont gardé le souvenir de l'Holbein de Dresde et de la découverte de celui de Darmstadt vous sauront gré de les tenir au courant d'une question qui, grâce au caractère de nos ci-devant amis, a pris des proportions invraisemblables et est traitée par eux avec une animosité et en même temps un pédantisme un peu burlesques.

Mon frère m'ayant adressé plusieurs documents qui se rattachent à la dispute et une lettre qui me semble éclairer la question, je m'empresse de mettre tout cela à votre disposition pour y choisir ce qui vous semblera de nature à intéresser les amis des arts en France.

Agréez, etc.

HENRI LEHMANN,
Membre de l'Institut.

Londres, 26 septembre 1871.

. . . . . Tu veux savoir où en est à Dresde la « question » des deux Madones d'Holbein. C'est là un chapitre peu édifiant. Il y règne une surexcitation extrême. Treize « messieurs sans mandat » se sont constitués en tribunal, et ont, sans autre forme de procès, condamné à mort une Vierge, qui tient à cœur aux habitants de Dresde et à bien d'autres. Voici le texte du décret de ces messieurs :

Les soussignés sont convenus d'exprimer leur conviction comme suit :

1° L'exemplaire de Darmstadt de la Madone d'Holbein est *indubitablement* l'original de la main de Hans Holbein le jeune.

2° Sur ce tableau on découvre dans les têtes de la Vierge, de l'Enfant et du bourgmestre Meyer des retouches postérieures considérables, qui voilent (troublent) l'état originaire du tableau dans les parties sus-mentionnées.

3° L'exemplaire de la Madone d'Holbein de Dresde est, au contraire, une *copie libre* du tableau de Darmstadt, et l'on ne saurait y reconnaître *nulle part* la main de Hans Holbein le jeune.

Dresde, le 5 septembre 1871.

Signé : A. Wottmann, M. Thausing, C. de Lutzow, Ad. Bayersdorfer, F. Lipmann, W. Luebke, Bruno Meyer, S. Vögelin, Dr Th. Gaedertz, D. W. Hemsen, Julius Meyer, K. Woermann, G. Maliz, W. Bode.

Après les hommes qui ont publié leur verdict contre la Madone de Dresde, il peut sembler téméraire de la part d'un dilettante (de la plume) de venir exprimer une opinion, surtout lorsque celle-ci est contraire à la leur. Je ne te donne donc la mienne que pour ce qu'elle est : l'impression personnelle d'un artiste, qui s'est occupé de peinture pendant trente ans, il est vrai, mais sans nullement prétendre au titre de connaisseur.

Ma conviction est que les tableaux sont *tous deux* de la main de Hans Holbein le jeune.

Quiconque a eu le bonheur de copier des chefs-d'œuvre anciens, ou l'honneur d'être copié par des disciples, connaît les immanquables conséquences de l'acte de copier. Les beautés perdent et s'émoussent dans la mesure où les défauts s'accentuent; et cela plus sensiblement dans les parties essentielles d'un tableau, puisqu'elles en sont les plus difficiles. En comparant les deux ouvrages en question, il faut faire observer tout d'abord que celui de Dresde est nettoyé, c'est à-dire dépouillé de cette teinte chaude si favorable que le temps procure à toute bonne peinture, mais que beaucoup de maîtres anciens ont jugé à propos de donner dès l'origine à leurs tableaux au moyen d'un vernis légèrement jaunâtre ou rougeâtre. L'exemplaire de Darmstadt, encore en possession de ce vernis originaire, a, par cela même, quant à l'aspect général, un avantage incontestable. C'est lui qui, sans aucun doute, est le premier en date des deux.

Dans tous les détails qui exigent l'application la plus patiente, tels que la couronne de la Vierge, la coquille en pierre sur laquelle se détache sa tête, la coiffure en perles de la jeune fille agenouillée à droite du spectateur, les fins ornements noirs de sa robe blanche, comme dans maints autres accessoires, on voit distinctement une précision, une *acuité* plus grandes que dans les parties correspondantes du tableau de Dresde. Ensuite les draperies, aussi bien de la Madone que du bourgmestre, ainsi que l'aumônière du jeune homme en avant à gauche du spectateur, y ont plus de couleur et de lumière.

Dans le tableau de Dresde, au contraire, la distribution locale des masses, la proportion des figures entre elles et par rapport à l'architecture, ont plus de beauté, de maturité, de noblesse. On peut dire la même chose de la tête de la Vierge, voire même de celle de l'enfant Jésus, malgré son expression d'un sérieux voisin de l'indifférence, et surtout de la tête du bourgmestre Meyer, qui est tout simplement une autre, plus âgée, plus belle. Finalement, la perspective est rectifiée en ce que les pieds

du groupe formé par le jeune homme avec le ravissant bambino nu, agenouillé, à juger d'après les têtes, *en avant* de la Madone, sont considérablement descendus, de sorte qu'ils se trouvent un peu plus bas que la draperie de cette Madone, ce qui est d'un effet très-heureux pour la ligne qui est comme la base de toute la composition.

Pour nous résumer, les différences caractéristiques des deux tableaux sont celles-ci :

Le tableau de Darmstadt est peint avec plus de soin dans les accessoires, celui de Dresde est plus beau dans les parties essentielles, et mieux composé. Quant à des « repentirs », on en découvre dans l'un comme dans l'autre.

Quoi de plus naturel que de penser que, soit à l'occasion de la commande d'une répétition, soit en revoyant, après un certain temps, son ouvrage et en en jugeant les défauts intolérables, le maître ait résolu de les faire disparaître dans une seconde édition ; qu'en ce faisant, il ait refait d'après nature celles des têtes dont les modèles étaient encore à sa disposition, et, qu'en tous les cas, il ait peint lui-même, avec le même amour et la même intelligence, les *chairs*, s'en rapportant pour les accessoires à des élèves éprouvés ?

De telles répétitions n'étaient rien d'insolite pour les vieux maîtres, même pour les plus grands. Nous le savons par leurs lettres, nous le voyons par tels de leurs tableaux qui se rencontrent deux ou trois fois. D'un autre côté, l'histoire de l'art nous parle bien de copies de maîtres d'après d'autres maîtres ; mais chaque fois le maître copiste a introduit tant de son procédé individuel dans sa copie, que celle-ci est devenue à son tour un autre original, et qu'il semble impossible de jamais prendre les deux ouvrages l'un pour l'autre. Le tableau de Dresde *ne peut* avoir été peint que par un maître; or, comme sans nul doute nous connaîtrions le nom d'un maître de cette force s'il ne s'appelait point Holbein, il en ressort que cette répétition, avec ses modifications si intelligentes qu'elles équivalent à des *corrections*, ne peut avoir été peinte que par lui-même. Est-ce que tu as jamais vu une copie, fût-elle à cent lieues de l'original, qui pût laisser un moment de doute sur son caractère de copie ? Et ici les deux tableaux sont côte à côte ; le regard, scrutant, comparant, passe de l'un à l'autre, et l'œil le plus exercé découvrira des différences, oui, mais des degrés de « maestria », non.

Pour moi, je compte donc que, malgré toutes ces querelles, l'exemplaire dresdois de la Madone d'Holbein continuera de procurer aux artistes et aux amateurs du monde entier les jouissances qu'elle leur a offertes depuis plusieurs siècles.

Les Dresdois peuvent par conséquent se consoler. Peut-être auraient-ils agi avec plus de dignité en se tenant à distance de cette mêlée burlesque, qui presque journellement se rue devant les deux tableaux.

La direction des beaux-arts a permis à un certain M. Fechner de déposer dans le local même de l'Exposition une sorte de « Livre des étrangers », avec invitation pour tous les visiteurs d'y inscrire leur opinion. Un personnage haut placé dans la hiérarchie artistique de Dresde a ouvert le feu par un sonnet un peu agressif contre les détracteurs du tableau de Dresde. L'un de ceux-ci, se sentant atteint, et perçant à jour la transparente anonymité du poëte, a riposté par un autre sonnet d'une grossièreté fort peu parlementaire. Le commun des martyrs y étale ses vulgarités du goût de celles du livre déposé au Righi. Une demoiselle Malvina Kunze résume assez spirituellement tout ce bavardage, en y ajoutant ses propres observations. Elle a eu l'honneur d'être traduite par le fameux *Kladderadatsch* [1] en vers de sa façon, dont le sens

1. Le *Charivari*, de Berlin.

est celui-ci : « Huit jeunes dames, après mûre réflexion, se sont décidées en faveur du tableau de Darmstadt, tandis que six autres ont préféré celui de Dresde », etc., etc.

Pour moi, je pense qu'il convient de terminer d'une manière plus digne en rappelant la réponse de Gœthe à ceux qui fatiguaient le public, en agitant éternellement la question de savoir qui était le plus grand de lui ou de Schiller : « Les Allemands devraient être trop heureux d'avoir deux gaillards comme Schiller et moi, et ne pas gaspiller leur temps à se quereller pour savoir lequel est le plus grand des deux. »

Rudolf Lehmann.

Les soussignés se sont réunis pour déclarer ce qui suit :

Nous reconnaissons dans l'exemplaire de Dresde de la Vierge Marie avec la famille Meyer, de Hans Holbein le jeune, malgré quelques accessoires non achevés, une répétition de la main du maître. Lui seul peut être l'auteur de modifications si libres et qui sont pourtant de si grandes améliorations, telles que la division de l'espace et en particulier la proportion des figures.

Seul le maître a pu atteindre à l'élévation de l'idéalité dans la figure et l'attitude, de la beauté et de l'expression de la sainte Vierge, qui dépassent de beaucoup les parties correspondantes du tableau de Darmstadt, et qui font de celui de Dresde ce monument qui atteste le point culminant de l'art allemand, qu'elle a justement eu la réputation d'être de tout temps.

L'exemplaire de Darmstadt se trouve malheureusement dans un état d'obscurcissement général par le vernis et des repeints partiels, avant l'enlevage desquels il n'est guère possible de juger sérieusement la question du degré d'originalité de cet ouvrage.

Dresde, en septembre 1871.

A. W. Ambros, H. Burkner, Lovenz Clasen, L. T. Choulant, Ed. Daege, A. Dielhe, A. Ehrhardt, L. Gruner, H. Grueder, A. Hopfgarten, Julius Huerener, Rud. Lehmann, Gust. Luederitz, Ed. Magnus, Th. von Oer, C. Peschel, C. G. Pfannschmidt, Friedr. Preller sen., Ludw. Richter, Jul. Schnorr, von Carolsfeld, Jul. Scholtz, J. Schrader, W. Schurig, D. Simonsohn. F. Thessel.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1870 ET L'ANNÉE 1871[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'Art vénitien, Architecture, Sculpture, Peinture, par Auguste Boullier. Paris, Dentu, 1870; in-8 de 111 pages.

Documents inédits pour servir à l'histoire des Beaux-Arts en Espagne, par M. Zarco del Valle. Madrid, 1870.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 31 juillet 1870, un article de M. L. Desprez.

An historical View of Literature and Art in Great Britain, from the Accession of the House of Hanover to the Reign of Queen Victoria, by J. Murray Graham, M. A. London, 1870; in-8 de 496 pages. Prix : 14 s.

Academie of Museum. H.-A. Klinkhamer. Eenige denkbeelden over de Kunst in Nederland. Amsterdam, Bilikman et Sartorius, 1870; in-8.

Matériaux pour l'histoire des arts dans le Cambrésis, par C.-A Lefebvre, dit Faber, correspondant du Ministère de l'instruction publique. Cambrai, Simon, 1870; in-8 de 42 pages.

L'art à Douai, dans la vie privée des bourgeois, du XIIIe au XVIe siècle, par MM. A. Asselin et C. Dehaisnes, membres de la Société d'agriculture, sciences et arts de Douai. Paris, Impr. imp., 1870; in-8.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 12 juin 1870, un article de M. L. Desprez.

Le Beau dans la nature et dans les arts, par l'abbé P. Gaborit, professeur d'archéologie. T. Ier, le Beau dans la nature. T. II, le Beau dans les arts. Paris, Lecoffre, 1871; 2 vol. in-8.

Lectures on Art delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870, by John Ruskin. London, Longmans, Green and C^o, 1870; in-8 de 190 pages. Prix : 6 s.

Hélène, type du beau dans l'art grec. Étude mythologique et littéraire, par M. Henri Dauphin. Amiens, Yvert, 1870; in-8 de 36 pages.

Épilogue à l'Art chrétien, par A.-F. Rio. Paris, impr. de Cusset; Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1870; 2 vol. in-8.

Études critiques sur l'administration des beaux-arts en France, de 1860 à 1870, par Émile Galichon. Paris, au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1871; in-8 de IV et 331 pages. Prix : 6 fr.

De la direction des Musées nationaux par la liste civile. — Les tableaux incendiés au Luxembourg et les tableaux du Louvre au Cercle impérial. Dessins perdus au Louvre. Les écuries du Louvre et le décret du 1er décembre 1794. Restauration des tableaux du Louvre : Réponse à un article de M. Frédéric

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Villot. Nouvelles observations sur la restauration des tableaux du Louvre : Réponse à M. Ferdinand de Lasteyrie. Ouverture et fermeture des salles au Louvre. La direction des Musées et les Catalogues du Louvre. L'inventaire et les Catalogues du Louvre. L'administration de nos Bibliothèques et l'administration de nos Musées. Refus d'une donation faite à l'État pour nos Musées. L'abstention du Louvre à la vente Delessert. Un tableau de Raphaël à acquérir. L'abstention du Louvre à la vente des collections San-Donato. Direction des Musées et fondation d'un Musée d'art industriel avec les collections du Musée Napoléon III. Un Musée-école à créer. Des droits de la nation sur les Musées de la liste civile. Aliénation d'œuvres d'art appartenant à la liste civile. Le Louvre insuffisant pour contenir ses collections. Restitution d'œuvres d'art faite à l'État par la liste civile. Des devoirs de la commission instituée par le décret du 26 mars. Le Musée du Luxembourg à rendre à l'État.

Direction des beaux-arts par l'État. — Des acquisitions de l'État aux Salons. De la publicité donnée aux acquisitions du Ministère des beaux-arts. Acquisitions du Ministère des beaux-arts au Salon de 1869. Déplacement de pièces appartenant aux dépôts publics. Les archives du Ministère des affaires étrangères. Un Musée de sculpture à ouvrir. Objections contre le Musée de sculpture à ouvrir. Le pouvoir personnel dans l'administration des beaux-arts. De la séparation de l'État d'avec la liste civile. De la séparation des beaux-arts d'avec le Ministère de la maison de l'Empereur. Le Ministère des beaux-arts. De la séparation des beaux-arts d'avec la liste civile. Développement à donner à l'enseignement du dessin. L'art et l'industrie considérés au point de vue économique. Nécessité de créer une École normale de dessin. L'École supérieure des beaux-arts. Congrès international des beaux-arts appliqués à l'industrie. Décisions votées par le Congrès international ouvert à Paris, au Palais des Champs-Élysées, par les soins de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. L'art et l'industrie en France. L'art et l'industrie en Angleterre.

L'art en province. — Des Sociétés d'art en province. Du rôle des Sociétés d'art en province. De l'initiative privée et des Sociétés d'art. Les sculptures des Plantagenets. Vente d'un tableau d'Eugène Delacroix. Nécessité de dresser un inventaire des œuvres d'art de toute la France. La fabrique de Nantua et le *saint Sébastien* d'Eugène Delacroix.

The Firts Proofs of the universal Catalogue of Books on Art. London, Longmans, Green and C°, 1870; 2 vol. in-4. Prix : 42 s.

Contributions of the Literature of the fine Arts, by sir Charles Loek, F. R. S. Eastlake. With a Memoire compiled by lady Eastlake. Second Series. London. 1870 ; in-8 de 352 pages. Prix : 12 s.

Les journaux et la critique d'art (juin 1868, juin 1869), par Henri Jouin. Angers, Lachèse, 1871 ; in-8 de 94 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 1869.

Lettres de Gustave Courbet à l'armée allemande et aux artistes allemands, lues à l'Athénée dans la séance du 29 octobre 1870. Paris, l'auteur, 1870; in-8 de 15 pages. Prix : 0,20 c.

Chants d'exil. Souvenirs artistiques. 1870-1871. Paris, Dentu, 1871; in-16 de 63 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Académie impériale des sciences, lettres et beaux-arts de Marseille. Discours de réception prononcé dans la séance publique du 15 mai 1870, par M. Meynier, membre de la classe des beaux-arts. Marseille, Barlatier-Feissat, 1870; in-8 de 22 pages.

A M. Yvon, toast porté au repas mensuel des artistes, par Louis Monrose. Paris, 1870; in-8 de 4 pages.

Annuaire de l'Association des artistes peintres et sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1870. 26[e] année. Paris, Claye, 1870; in-8 de 103 pages.

La Rapinéide ou l'Atelier, poëme burlesco-comico-tragique en sept chants, par un ancien rapin des ateliers Gros et Girodet. Paris, Barraud, 1870; petit in-8 de 68 pages avec 15 eaux-fortes.

Trois cents exemplaires sur papier vergé à 8 fr.; 140 sur papier de Hollande à 10 fr.; 20 sur Whatman à 12 fr.; 20 sur papier de couleur à 12 fr.; 20 sur papier de Chine à 15 fr.; 2 sur peau de vélin à 60 fr.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Grammaire des arts du dessin, Architecture, Sculpture, Peinture, Jardins, Gravure en pierres fines, Gravure en médailles, Gravure en taille-douce, Eau-forte, Manière noire, Aqua-tinte, Gravure en bois, Camaïeu, Gravure en couleurs, Lithographie, par M. Charles Blanc, membre de l'Institut. 2[e] édition, revue et augmentée d'une Table analytique. Paris, V[ve] J. Renouard, 1870; grand in-8 de 752 pages, avec plus de 300 gravures dans le texte. Prix : 20 fr.

La 1[re] édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1[re] période, t. XXII, p. 576. Voir en tête de ce même volume un article de M. A. Nefftzer.

Traité de perspective linéaire, contenant..., par J. Bossuet, peintre, professeur à l'Académie royale de Bruxelles. Bruxelles et Paris, J. Baudry, 1870-1871 ; 2 parties in-8 avec figures dans le texte et 2 atlas in-fol. de 28 et 18 planches. Prix : 36 fr.

Étude des passions appliquée aux Beaux-Arts. Introduction de la physiognomonie, par J.-B. Delestre. 4[e] édition, revue avec soin et

augmentée. Paris, Vve J. Renouard, 1870; in-8 de 280 pages.

La 1re édition est de : Paris, Joubert, 1833. in-8. — La 2e : Paris, Labitte. 1844, in-8. — La 3e : Paris, Tresse, 1853, in-8.

The Elements of picturesque scenery, or Descriptions of Nature, Intended for students in Landscape Painting, by Henry Twining. London, 1870; 3 vol. in-8.

Fine Art : a Sketch of its History, Theory, Practice and Application to Industry, being a Course of Lectures delivered at Cambridge in 1870, by M. Digby Wyatt. London, 1870; in-8 de 376 pages. Prix : 10 s. 6 d.

Études sur les Beaux-Arts. De l'enseignement des Beaux-Arts au point de vue de leur application à l'industrie lyonnaise, par Léon Charvet, architecte, professeur. Lyon, Vingtrinier, 1870; grand in-8 de 120 pages.

A Dictionary of Terms in Art, by F.-W. Fairholt. New Edition. London, 1870; in-8 de 472 pages. Prix : 6 s.

Étude sur la réorganisation des Beaux-Arts et sur l'enseignement du dessin dans les écoles communales, par Hippolyte Lazerges, peintre d'histoire. Montpellier, Gras, 1870; in-8 de 16 pages.

Rôle de l'art du dessin dans les sociétés. Discours prononcé par M. Armand Cambon, peintre d'histoire, le 24 juin 1869, accompagné d'un Programme raisonné d'enseignement du dessin. Montauban, Forestié neveu, 1870; in-8 de 22 pages.

Traité de Stéréotomie, comprenant les applications de la géométrie descriptive à la théorie des ombres, la perspective linéaire, la gnomonique, la coupe des pierres et la charpente, par C.-P.-A. Leroy. 5e édition, revue et annotée par M. E. Martelet. Paris, Gauthier-Villars, 1870; in-4 de XVI et 396 pages, avec 74 planches in-fol.

The Rudiments of Colours and of Colouring, with the Nature of Pigments, for the use of decorative Artists, Painters, etc., by George Field; revised and in part re-written. London, Strahan, 1870; in-12 de 279 pages. Prix : 4 s. 6 d.

Rapport sur les dessins et modèles de fabrique, par A. Moullart, docteur en droit. Amiens, Jeunet, 1870; in-8 de 17 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société industrielle d'Amiens*, 1er mai 1870.

L'Ouvrier menuisier. Traité complet de dessins appliqués à la menuiserie, par Gadriot, menuisier-ébéniste-dessinateur. Paris, J. Baudry, 1870; in-8 avec un atlas grand in-fol. de 90 planches. Prix : 35 fr.

III. — ARCHITECTURE.

L'architecte et l'ouvrier de bâtiments, du IVe au XIXe siècle. Résumé historique, par Paul Levenq, architecte, attaché à la Commission des monuments historiques. Marseille, Cayer, 1871 ; in-8 de 16 pages.

Des droits et des devoirs de l'architecte envisagés comme constituant le programme nécessaire de tout journal d'architecture, par M. César Daly, architecte. Paris, l'auteur, 1870; in-8 de 22 pages.

A rudimentary Manual of Architecture : Being a concise History and Explanation of the principal Styles of European Architecture, Ancient, Mediæval, and Renaissance; with their chief variations described and illustrated. To which is appended a Glossary of Technical Terms, by Thomas Mitchell, author of *The stepping-stone to Architecture*. London, Longmans, 1870; Crown 8o, avec 150 gravures sur bois. Prix : 10 s. 6 d.

Les grandes constructions de quelques anciens peuples, par Ch.-J. Minard. Paris, Cusset, 1870; in-4 de 52 pages, avec planches.

Architecture antique de la Sicile. Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte, mesurés et dessinés par J.-I. Hittorff et L. Zanth; suivi de Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les Grecs, par J.-I. Hittorff. Paris, impr. de Donnaud, 1870; in-4 de XXIX et 684 pages, avec un atlas de 89 planches.

Une visite à Pompeï, par G. George, architecte. Lyon, Perrin et Martinet, 1871 ; grand in-8 de 42 pages.

Étude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés en Syrie et dans l'île de Chypre, par G. Rey, membre résidant de la Société des antiquaires de France, etc. Paris, Impr. nat., 1871 ; in-4 de 292 pages, avec 24 planches.

Collection de documents inédits sur l'Histoire de France. 1re série. Histoire politique.

Notes archéologiques pour servir à l'histoire de l'architecture en Espagne. Une junte consultative tenue à Girone (Catalogne) en janvier 1416, par Charles Lucas, architecte. 2e tirage, revu et corrigé. Paris, Ernest Thorin, 1871; in-8 de 42 pages et un feuillet contenant la liste des ouvrages de l'auteur.

Cette étude, lue à la Société libre des Beaux-Arts de Paris, a été insérée dans la *Revue artistique et littéraire*, t. XIX.

A History of the gothic revival; An Attempt to shew how far the taste for mediæval Architecture was retained in England during the last two Centuries, and has been re-developed in the present, by Charles L. Eastlake, F. R. I. B. A. Architect, author of « Hints in Household Taste, » London,

1870; One volume, with numerous Illustrations.

Specimens of Mediæval Architecture in France and Italy, by W.-E. Nesfield. London, 1870; in-fol. Prix : 31 s. 6 d.

Traité d'architecture. 2e partie : Composition des édifices, Études sur l'esthétique, l'histoire et les conditions actuelles des édifices, par M. Léonce Raynaud, inspecteur général des ponts et chaussées. 3e édition. Paris, Dunod, 1870; in-4 de 616 pages, avec un atlas de 92 planches.

Architecture communale, hôtels de ville, mairies, maisons d'école, salles d'asile, presbytères, halles et marchés, abattoirs, lavoirs, fontaines, etc., etc., par M. F. Narjoux, architecte. Paris, Vve A. Morel, 1870; 150 planches petit in-fol. gravées, avec un texte descriptif. Prix : 120 fr.

Castles and Halls of England, forming a new Series of ancestral Homes, by Rev. F. O. Morris. London, Bell and D., 1870; in-4. Prix : 31 s. 6 d.

Rustic adornments for Homes of Taste, by Shirley Hibberd. New edition revised, corrected and enlarged. London, Longmans, 1870; in-4 de 408 pages, avec 9 planches coloriées et 230 gravures sur bois. Prix : 21 s.

Record of Studies of an octogenarian Architect...

Voyez ci-dessous à la Biographie : « *Autobiography of an octogenarian Architect...* »

Instruction sur la fortification des villes, bourgs et châteaux, par Albert Dürer (1527), traduite de l'allemand et précédée d'une Introduction historique et critique par A. Ratheau, chef de bataillon du génie. Évreux, Herissey; Paris, Tanera, 1870; in-fol. de xxi et 85 pages, avec 10 planches.

Les Constructions en bois de la Suisse, relevées dans les divers cantons et comparées aux constructions en bois de l'Allemagne, par Ernst Gladbach, professeur à l'Institut polytechnique de Zurich; texte traduit par MM. Schacre, architecte, et Henri de Suckau. Paris, Vve A. Morel, 1870; grand in-4 de 64 pages, avec 78 bois gravés et 40 planches de même format, dont quelques-unes en couleur. Prix, en carton : 75 fr.

Traité des constructions rurales... suivi de détails de modes d'exécution et terminé par une Bibliographie spéciale, par Louis Bouchard-Huzard, propriétaire. 2e édition, augmentée. Paris, Vve Bouchard-Huzard, 1870; 2 volumes in-8 avec figures et 52 planches hors texte. Prix : 25 fr.

Notice sur l'hôtel de ville de Cambrai, par A. Durieux. L'ancien hôtel de ville, sa reconstruction. Cambrai, Simon, 1870; in-8 de 25 pages.

Extrait du journal *l'Industriel*.

Halles de La Ferté-Bernard (Sarthe), par M. L. Charles, membre de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1870; in-8 de 11 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Monographie de l'hôtel de ville de Lyon, restauré sous l'administration de MM. Vaïsse et Chevreau, sénateurs, par Tony Desjardins, architecte en chef de la ville de Lyon; accompagnée d'un Texte historique et descriptif. Lyon, Perrin; Paris, A. Morel, 1871; in-fol de 83 pages, avec 76 planches gravées ou chromolithographiées. Prix : 160 fr.; sur chine : 200 fr.; sur chine, grand format : 240 fr.

Monographie du palais de commerce élevé à Lyon sous l'administration de M. Vaïsse, sénateur, administrateur du département du Rhône, par René Dardel, ancien architecte en chef de la ville de Lyon; accompagnée d'un Texte historique et descriptif. Lyon, Perrin; Paris, A. Morel, 1871; in-fol. de 40 pages avec 48 planches gravées ou chromolithographiées. Prix : 100 fr.; sur chine : 125 fr., sur chine, grand format : 150 fr.

Le Jubé du cardinal Philippe de Luxembourg à la cathédrale du Mans, décrit d'après un dessin d'architecture du temps et des documents inédits, par Eugène Hucher. Le Mans, Monnoyer, 1870; in-8 de 50 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.*

Observations sur les projets de halles centrales présentées à l'administration municipale de la ville de Marseille en 1870, par Alfred Verdillon, de la Société de statistique de Marseille. Marseille, Cayer, 1871; in-8 de 16 pages.

Notes sur la cathédrale de Nantes et sur le progrès relatif aux travaux de cette basilique. Nantes, Forest et Grimaud, 1871; in-8 de 256 pages.

L'église patronale de Sainte-Geneviève (Panthéon). Guide du visiteur, par M. l'abbé de Meissas, chapelain de Sainte-Geneviève. Paris, Dupuy, 1870; in-18 de 36 pages. Prix : 30 c.

Note sur la nouvelle gare des voyageurs du chemin de fer d'Orléans à Paris, par M. Sévène, ingénieur des ponts et chaussées. Paris, Dunod, 1871; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Annales des ponts et chaussées*, 1871; t. I.

Mémoires sur l'architecture civile dans la Touraine méridionale au moyen âge, par M. d'Espinay, de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1871; in-8 de 19 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances tenues à Lisieux par la Société française d'archéologie*, 1871.

Note sur quelques particularités de construction du château de Vendôme. Modes divers d'emploi des bois dans les maçonneries au XIIIe et au XIVe siècle, par M. A de Salies. Vendôme, Lemercier, 1870; in-8 de 27 pages avec 5 planches renfermant 14 figures.

Extrait du *Bulletin de la Société... du Vendômois*.

Le Théâtre, par Charles Garnier, architecte du nouvel Opéra. Paris, Hachette, 1871; in-8 de VII et 471 pages.

Les pages 417 à 470 sont consacrées à la « Comparaison de divers éléments des salles de spectacles du monde entier. »

Les maisons de grand rapport et les loyers à bon marché, par Stanislas Ferraud, architecte-ingénieur. Paris, l'auteur, 1871; in-12 de 24 pages, avec 1 planche. Prix : 1 fr.

Pans de fer, systèmes Liger. Notice par F. Liger, architecte. Paris, A. Morel, 1871; in-18 de 43 pages.

Étude sur la construction des ambulances temporaires et des hôpitaux civils permanents, ouvrage destiné aux médecins civils et militaires, aux administrations hospitalières, aux corps de l'intendance, du génie et des ponts et chaussées, aux architectes, entrepreneurs, etc., etc., par A. Demoget, ex-architecte-ingénieur de la ville de Metz; avec un Appendice médico-chirurgical, par M. L. Brossard. Paris, Alf. Cerf, 1871; gr. in-8 de 325 pages, avec 68 dessins de l'auteur, gravés par MM. Belhatte et Lacoste aîné. Prix : 10 fr.

Notice sur les chaires à prêcher, par M. l'abbé Barraud, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1870; in-8 de 75 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Les troncs destinés à recevoir les offrandes des fidèles, par M. l'abbé Barraud. Caen, Le Blanc-Hardel, 1870; in-8 de 18 pages, avec gravures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Études sur l'art funéraire dans ses conceptions les plus pratiques : Monuments. — Parallèle des différents modes de construction.— Ornements allégoriques, par J. Boussard, architecte. Livraisons 1 et 2. Paris, J. Baudry, 1870; grand in-fol. de 20 planches.

On annonce 200 planches, publiées en 20 livraisons, à 6 francs l'une.

Lambert Thiboust et Jean-Frédéric Dübner. Étude sur leurs tombeaux, par Charles Lucas, architecte. Rennes, et Paris, Thorin, 1870; in-8 de 15 pages.

Ornamenten-Album in Original-Zeichnungen für Decorations und Flachmaler, Stukaturarbeiter, Steinhauer, etc., überhaupt für alle technischen Gewerbe, gezeichnet von La Grange; lithogr. von J.-J. Hofer. Zurich, Kraut und Bosshart, 1871; 72 Blætter in-12 Lfgn., mit elog. Mappe in-fol. Prix : 32 fr.

Les parcs et jardins, par André Lefèvre. 2e édition, revue et augmentée par l'auteur. Paris, Hachette, 1871: in-18 de 307 pages, avec 29 vignettes, par Alexandre de Bar. Prix : 2 fr.

Bibliothèque des merveilles.

Voyez aussi la division ARCHÉOLOGIE.

IV. — SCULPTURE.

La Vénus de Milo, par Félix Ravaisson, conservateur des antiques et de la sculpture moderne au Musée du Louvre, membre de l'Institut. Paris, Hachette, 1871; in-8 de 68 pages, avec 3 photographies.

A paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*.

Les tombeaux de la cathédrale d'Amiens, par M. J. Garnier, conservateur de la bibliothèque publique d'Amiens. I. Monument de Pierre Bury. Amiens, Lemer aîné, 1870; in-8 de 43 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, t. XXI.

Études sur la plastique mancelle. Le Sépulcre de la cathédrale du Mans et les iconoclastes, par Henri Chardon, ancien élève de l'École des chartes. Le Mans, Monnoyer, 1870; in-8 de 35 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... de la Sarthe*.

La Colonne. Lettres par Paul Brandat et Frédéric Passy. Brest, Piriou, 1871; in-8 de 22 pages.

Inauguration des monuments élevés en l'honneur de Castel et de Chênedollé (12 septembre 1869). Vire, Adam fils, 1870; in-8 de 68 pages.

Notice sur le monument d'Ingres exécuté par Antoine Etex, érigé à Montauban sur la promenade des Carmes, etc., par Ed. Forestié. Montauban, Forestié neveu, 1871; in-8 de 16 pages.

Inauguration du buste d'Étienne Pesnon dans la salle de la mairie de Montreuil (Seine). Discours prononcé le 17 juillet 1871, par

M. Frédéric Lepère, adjoint. Paris, Pillet, 1871; in-8 de 16 pages.

F. Ponsard. Discours prononcé par M. Édouard Thierry, administrateur général de la Comédie-Française, pour l'inauguration de la statue de Ponsard. Paris. Claye, 1870; in-8 de 40 pages.

Inauguration de la statue de Ponsard, à Vienne. Toast porté au banquet qui a suivi cette inauguration, le 15 mai 1870, par M. Émile Berger, avocat général, membre du conseil général de l'Isère. Vienne, Savigné, 1870; in-8 de 14 pages.

Papier vergé. Tiré à 35 exemplaires numérotés et revêtus de la signature de l'imprimeur.

Dissertation sur l'abandon de la glyptique en Occident au moyen âge et sur l'époque de la renaissance de cet art, par Jules Labarte. Paris, A. Morel, 1871; in-8 de 24 pages, avec planche.

Voir plus haut, pages 382-405.

Catalogue of Collection Leake's engraved Gems, by C. W. King. London, 1870; in-4. Prix : 5 s.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Histoire de la peinture, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou frères, 1871, in-12 de 122 pages, avec gravures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Les Merveilles de la Peinture, par Louis Viardot, 2e édition. 1re série. Paris, Hachette, 1871; in-18 de 347 pages avec 21 vignettes sur bois. Prix : 2 fr.

Bibliothèque des merveilles.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. 1, p. 569.

An History of Painting in North Italy : Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the 14 th to the 16 th century, by J.-A. Crowe, and G.-B. Cavalcaselle. London, Longmans, 1871; 2 vol. in-8 de 1246 pages, avec illustrations. Prix : 42 s.

A critical and commercial Dictionary of the Works of Painters, comprising Eight Thousand Eight Hundred and Fifty sale Notes of Pictures, and Nine Hundred and Eighty Original Notes on the subjects and styles of various Artists who have painted in the Schools of Europe between the years 1250 and 1850, by Frederic Peter Seguier, Picture restorer in ordinary to the Queen. London, 1870; Super-royal in-8 de 258 pages. Prix : 21 s.

Handbook of Foliage and Foreground Drawing, by George Barnard. Illustrated by numerous Examples of Trees, Shrubs, Climbing and Water Plants. New and enlarged edition. London, Longmans, 1870; post in-8 de 134 pages. Prix : 7 s. 6 d.

A critical Account of the Drawings of Michael-Angelo and Raffaello in the University Galleries of Oxford, by J.-B. Robinson F. S. A. Oxford, printed at the Clarendon Press, and published by Macmillan, to London, 1870; crown in-8, de 408 pages, Prix : 4 fs.

Specimens of the Drawings of ten Masters, from the Royal Collection at Windsor-Castle : Michael-Angelo, Perugino, Raphael, Julio Romano, Leonardo da Vinci, Giorgione, Paul Veronese, Poussin, Albert Dürer, Holbein; with a Descriptive Text, by B.-B. Woodward. London, 1870; in-4. Prix : 25 s.

Paul-Casimir Perier. Un nouveau Raphaël au Louvre. Nos Musées de peinture ancienne et moderne. Lettre à M. le ministre des Beaux-Arts. Paris, Amyot, 1870; in-8 de 95 pages.

M. P.-Casimir Perier n'est pas partisan de l'acquisition du Raphaël du roi de Naples; il énumère tout ce qui manque au Louvre d'œuvres de maîtres français et étrangers, anciens et modernes.

The Rembrandt Gallery, containing thirty of the most important of Rembrandt's Etchings, the Same size as the Originals, from the celebrated Collection in the British Museum; selected by G.-W. Reid, with a Life of the Artist and Notes on the Etchings by H. Noel Humphreys. London, 1870; in-4. Prix : 3 l. 3 s.

Un tableau de Nicolas Poussin, par le docteur Suchet. Paris, Raçon, 1871; in-16 de 16 pages.

Peintures murales découvertes en 1868 dans l'église de Bullion, Notice par M. Morize. Rambouillet, Raynal, 1870; in-8 de 6 pages.

Extrait des *Mémoires et documents de la Société archéologique de Rambouillet*, t. I.

Les Peintures murales de M. J.-E. Lenepveu, à l'église Sainte-Marie (Hospice général d'Angers), par Henry Jouin, Angers, 1870 in-8 de 23 pages.

La Galerie d'Étoges, peinte par J. Hélart de Reims, d'après un manuscrit de la Bibliothèque du Louvre, brûlée par les insurgés de la Commune dans la nuit du 23 au 24 mai 1871. Paris, au bureau du *Cabinet historique*, 1871; in-8 de XII et 67 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Revue des Musées de France. Catalogue détaillé et raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises; précédé d'un Examen sommaire des monuments les plus

remarquables, par A. Lavice. Paris, v^ve J. Renouard, 1870; in-8 de III et 512 pages, Prix : 4 fr. 50 c.

Proposition applicable aux Musées et aux Expositions annuelles des Beaux-Arts, par A. Gindre. Paris, impr. Martinet, 1871, in-8 de 7 pages.

Les Musées de province. Histoire et description par L. Clément de Ris, conservateur adjoint des Musées nationaux. 2e édition, entièrement refondue. Paris, v^ve J. Renouard, 1871; in-18 de 516 pages.

Le 1er volume de la 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. IV, p. 371; le 2e volume, t. X, p. 370; il a paru dans le t. V, p. 316-318, un article de M. A. Darcel sur le Ier volume.

Mémoire sur la Bibliothèque et les Musées d'Abbeville, par M. Porphyre Labitte, membre de la Commission administrative des Musées d'Abbeville. Abbeville, Gamain, 1870; in-8 de x et 52 pages avec planches.

Notice des peintures et sculptures du Musée d'Angers et Description de la Galerie David, précédée d'une Biographie de P.-J. David, d'Angers, rédigées sous la direction de M. Jules Dauban, conservateur du Musée, et publiées par Henry Jouin. Angers, Lachèse, 1870; in-18 de XII et 256 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue du Musée d'Angoulême. Peintures et Sculptures, par Æmile Biais, secrétaire adjoint de la Société archéologique et historique de la Charente. Angoulême, Goumard, 1871; in-12 de 55 pages.

Rapport sur la Collection de tableaux léguée à la ville de Caen par Mme la baronne de Montaran, fait à la Société des Beaux-Arts, par M. A. Joly, membre de la Société. Caen, Le Blanc-Hardel, 1870; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen*.

Les Antiquités historiques du Musée du Havre, par Ch. Rœssler. Rouen, Caguiard, 1870; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie*, janvier 1870.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble. Grenoble, Baratier et Dardelet, 1870; in-18 de XI et 181 pages. Prix : 1 fr.

Notice... sur le Musée de Limoges...

Voir plus loin, à division CURIOSITÉ : *Notice historique sur l'art céramique...*

Académie des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Marseille. Les origines du Musée de Marseille. Discours d'ouverture prononcé dans la séance publique du 15 mai 1870, par M. Bory, président. Marseille, Barlatier-Feissat, 1870; in-8 de 25 pages.

Les Nouveaux Musées de Marseille, par Pierre Boudeville. Marseille, Olive, 1870; in-8 de 20 pages.

Le Palais de Longchamps. Le Monument, les Collections. Notice par Louis Brès. 3e édition refondue et considérablement augmentée. Marseille, Barlatier-Feissat, 1870, in-8 de 48 pages avec une vue photographiée. Prix : 1 fr.

Musée d'art et d'industrie de Moscou...

Voir plus loin, à la division CURIOSITÉ : *Histoire de l'ornement russe...*

Musée de la ville de Pau. Notice des tableaux et autres objets d'art exposés dans les salles du Musée. Pau, Vignancour, 1870, in-16 de 31 pages. Prix : 25 c.

Étude sur le Musée de Toulouse, par M. Rosbach. Toulouse, Rouget et Delahaut, 1870; in-8 de 87 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences de Toulouse*.

Le Réfectoire du couvent des Augustins et le Musée de Toulouse, par M. Esquié. Toulouse, Rouget frères et Delahaut, 1870; in-8 de 12 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Toulouse*, 7e série, t. I, 1868.

Exposition des Beaux-Arts à Bayonne en 1869. Compte rendu, par J. Bégué, m. m. Toulouse, Montaubin. 1870; in-8 de 23 pages.

Le Salon de 1870, par Arthur Duparc. Paris, Douniol, 1870; in-8 de 31 pages.

Extrait du *Correspondant*.

Salon de 1870. Propos en l'air, par J. Goujon. Paris, rue de Tournon 13, 1870; in-32 de 170 pages. Prix : 1 fr.

Le Salon de 1870, par Bleu-de-Ciel (G. de Mezin.) Paris, rue des Martyrs 19, 1870; in-8. Prix : 1 fr.

Les Artistes audomarois au Salon de 1869 et au Salon de 1870. Saint-Omer, Guermonprez, 1870, in-12 de 34 pages.

Papier vergé.
Articles extraits de *l'Indépendant*, journal de l'arrondissement de Saint-Omer, du 9 mai 1869 et du 22 mai 1870.

Le Salon de Nancy en 1870, par Ch. Grillot. Nancy, Collin, 1870; in-8 de 33 pages.

Livret explicatif des ouvrages d'art admis à l'Exposition de la Société des Amis des arts de Pau. Exposition de 1870, du 25 janvier au 25 mars. Pau, Vignancour, 1870; in-16 de 79 pages. Prix : 50 c.

Exposition de Roubaix. Beaux-Arts, peinture. Causerie, par M. Édouard Saint-Amour. Lille, Leleux, 1870; in-8 de 94 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Héliogravure Amand-Durand. Eaux-fortes et Gravures des maîtres anciens tirées des Collections les plus célèbres, et publiées avec le concours d'Édouard Lièvre. Notes par Georges Duplessis, Bibliothécaire du département des Estampes à la Bibliothèque impériale. Paris, chez l'éditeur, et à la *Gazette des Beaux-Arts;* 1870, in-f°.

On annonce 40 planches, publiées par séries de 10 planches. Prix de chaque série, 30 fr.; planches montées sur Bristol, 40 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 31 juillet 1870, un article de M. Ph. Burty.

Le Peintre-Graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française; ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de M. Bartsch, par A.-P.-F. Robert-Dumesnil. Tome XI[e] et dernier. Supplément aux dix volumes du Peintre-Graveur français, par Georges Duplessis. Paris, Rapilly, 1871; in-8 de VIII et 359 pages. Prix : 8 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* a annoncé les volumes précédents.

Portraits inédits d'artistes français, texte par Ph. de Chennevières, lithographies et gravures par Frédéric Legrip. Paris, Rapilly. 1869; in-f° de 30 planches. Prix : 50 fr.

Catalogue des estampes gravées par Claude Gelée, dit le Lorrain, précédé d'une Notice sur cet artiste, par MM. Édouard Meaume et Georges Duplessis. Paris, 1870; in-8 de 64 pages.

Extrait, tiré à 50 exemplaires numérotés, du t. XI du *Peintre-Graveur français* de M. Robert-Dumesnil. Ne se vend pas.

Turner's liber studiorum, reproduced in Autotype from the original Etchings. London, Longmans. 1870; 3 vol. in-4. Prix : 6 l. 6 s.

Les Arts Décoratifs à toutes les époques, par É. Lièvre. Paris. v[ve] A. Morel, 1870; in-f° de 60 planches, dont 10 en taille-douce et 50 en chromolithographie. Prix, en carton : 137 fr. 50 c.

Le second volume est sous presse.

Voir plus loin, à la division Périodiques.

Cent modèles de monuments funèbres complétement nouveaux, et n'existant dans aucun ouvrage publié jusqu'à ce jour, pour entrepreneurs, marbriers, tailleurs de pierres, etc., par A. Martin, sculpteur-statuaire, ancien élève de Rude, de Jouffroy et de l'École des Beaux-Arts. Paris, A. Cerf; un album in-4 de 55 planches avec texte explicatif. Prix : 10 fr.

Recueil de Cartouches inventés par Joh. Vredeman de Vriese; reproduction fac-simile de l'édition originale. Bruxelles et Paris, Rapilly, 1870; 24 planches in-4 en portefeuille. Prix : 18 fr.

Eighty-two Illustrations on Steel, Stone and Wood, with letterpress descriptions, by George Cruikshank. London, Longmans, 1870; in-4, Prix : 14 s. 6 d.

Chateau-Gontier et ses environs. Eaux-fortes par Tancrède Abraham. Texte par MM. le comte de Falloux, R. P. Dom Piolin, le comte de Nogent, etc. 1[re], 2[e] et 3[e] livraisons. Chateau-Gontier, Beziers; Paris, Lemerre, 1870; in-4 de 24 pages avec 4 planches.

Souvenir d'une excursion pittoresque dans le Quercy, par M. le marquis Forest de Lemps. Paris, A Barraud, 1871 ; in-8 jésus avec 24 eaux-fortes intercalées au milieu du texte.

Tiré à 100 exemplaires numérotés. Prix : Chine, 10 fr.; sanguine, bleu, bistre, 8 fr.; noir, 6 fr.

Bewick's Woodcuts. Impressions of upwards of 2,000 Wood Blocks engraved by T. et J. Bewick. London, Longmans, Green and C°, 1870 ; in-f°. Prix : 6 l. 6 s.

Essai sur les gravures chimiques ou relief, par Motteroz, ouvrier imprimeur-typographe. Paris, Gauthier-Villars, 1871 ; in-8 de 79 pages.

Strasbourg bombardé, 1870. Paris, Berger-Levrault, 1871 ; Album de 20 croquis à deux teintes, par Broutta. Prix : 3 fr.

Album de l'île de Jersey, avec coup d'œil sur Guernesey et les côtes de la Manche de Cherbourg au cap Frebel. Dessins d'après nature par Félix Benoist, lithographiés par MM. Sabatier, Cicéri, Ph. Benoist et Bayot; Texte par MM. Loïc Petit et Sigismond Ropartz, avec une traduction anglaise. Nantes et Paris, Charpentier, 1870 ; in-f° de VIII et 72 pages, avec 25 lithographies.

Des apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques. Deuxième appendice au catalogue raisonné des livres de la bibliothèque de M. Ambroise-Firmin Didot. Paris, F. Didot, 1870 ; in-8 de 23 pages.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Antiquités égyptiennes. Extrait du Rapport n° 20 de M. Grasset aîné, conservateur de la Bibliothèque et du Musée de la ville de Varzy, à la Société historique... de Varzy. Nevers, impr. de Fay, 1870; in-8 de 20 pages.

Inscriptions céramiques de Grèce, par M. Albert Dumont. Paris, Impr. nation., Thorin, 1871; in-8 de 451 pages, avec 14 planches.

Rapport sur un voyage archéologique en Thrace, par M. Albert Dumont. Paris, Impr. nation., 1871; in-8 de 73 pages.

A Manual of roman Antiquities, by William Ramsay. School edition, revised and enlarged. London, Griffin, 1870; Post in-8 de 512 pages. Prix : 8 s. 6 d.

La Colonne Trajane, interprétée par W. Froehner. Reproduction phototypique, par G. Arosa. Livraisons I, II et III. Paris, J. Baur et Détaille, 1870-1871; 14 planches in-fol., avec une Introduction. Prix de chaque livraison : 10 fr.

On annonce 54 livraisons, composées chacune de 4 ou 5 planches avec texte.

Tableau raisonné des pierres et marbres antiques employés à la construction et décoration des monuments de Rome, par Mgr Barbier de Montault, camérier d'honneur de S. S. Caen, Le Blanc-Hardel, 1870; in-8 de 44 p.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Une habitation romaine à Pompeï. La maison dite de Marcus-Arrius Diomèdes. Fragments et notes mis en ordre par Charles Hequet. Nancy, Hinzelin, 1870; in-8 de 16 pages.

History of the Cathedral Church of Wells, as illustrating the History of the Cathedral Churches of the old Foundation, by Edward A. Freeman. London, Macmillan, 1870; Post in-8 de 216 pages. Prix : 3 s. 6 d.

Manuel d'archéologie pratique par M. l'abbé Th. Pierret, membre de l'Institut historique de France. 2e édition, revue, corrigée, considérablement augmentée et suivie d'un atlas de 15 planches. Rennes, Auvespre; Paris, Lethielleux, 1870; in-18 de XXVII et 460 pages.

Étude sur les monuments de l'architecture militaire...

Voir plus haut, à la division ARCHITECTURE.

Congrès archéologique de France. 36e session. Séances générales tenues à Loches en 1869 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Caen, Le Blanc-Hardel; Paris, Derache, 1870; in-8 de LXX et 412 pages.

Congrès archéologique de France. 37e session. Séances générales tenues à Lisieux en 1870 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Caen, Le Blanc-Hardel; Paris, Derache, 1871; in-8 de LXII et 371 pages.

Société des antiquaires de Normandie. Histoire de la Compagnie pendant l'année académique 1868-1869, par M. Eug. Chatel, secrétaire-adjoint. Caen, Le Blanc-Hardel, 1870; in-4 de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XXVIII.

Mémoire sur les cercueils de plomb dans l'antiquité et au moyen âge, par M. l'abbé Cochet, directeur du musée d'antiquités de Rouen. 1re partie. Rouen, Boissel, 1870; in-8 de 47 pages, avec figures.

Extrait du *Précis des travaux de l'Académie... de Rouen*. 1868-69.

Métrologie gauloise. Détermination du pied gaulois déduite des mesures prises sur les murailles de Mursens, sur l'inscription de La Chapelle Blanche et sur le bas-relief de Labège, par A. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1870; in-4 de 70 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1868-1869.

Lettre à M. Paulin Paris, membre de l'Institut, sur les représentations de Tristan et Yseult, dans les monuments du moyen âge, par E. Hucher, membre de la Société. . de la Sarthe. Le Mans, Monnoyer, 1871; in-8 de 30 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société*.

Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, décrit et dessiné par Édouard Aubert, membre de la Société des antiquaires de France. 1er et 2e fascicules. Paris, A. Morel, 1871; in-4 de 160 pages avec 30 planches.

On annonce un 3e fascicule. Prix : 20 fr. chaque.

La Sciarabola d'Ajaccio. Notice historique, archéologique et bibliographique, par Louis Campi. Paris, Dumoulin, 1871; in-8 de 79 pages, avec 1 planche.

Les protestants et la cathédrale d'Angoulême en 1562, par M. l'abbé F. Alexandre Chaumet, aumônier adjoint au Lycée d'honneur. Angoulême, Goumard, 1871; in-8 de 49 p.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 1868.

Monuments de l'ancien évêché de Bâle, ville et château de Porrentruy, par A. Quiquerez. Bâle, Délémont, J. Boéchat, 1871; in-8 de 270 pages, avec 3 grandes planches.

Fouilles de Bibracte, 1868-1869, par M. J.-G. Bulliot. Paris, Didier, Franck, Durand, 1870; in-8 de 75 pages, avec 1 planche.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Recherches historiques sur l'ancienne abbaye de N.-D. de Chastres, par P.-B. Barraud, membre correspondant de la Société des arts, sciences et belles-lettres de Saintes. Cognac, Mortreuil, 1870; in-18 de 35 pages.

Notice sur l'église Saint-Nicolas de Châtillon-sur-Seine, son origine, son architecture,

ses verrières. Dijon, Rabutot, 1870; in-8 de 25 pages.

La cathédrale de Coutances et les moines celtiques, mémoire par M. E. Didier. Saint-Lô, Élie fils, 1870; in-8 de 82 pages.

L'église de Fresnes expliquée par M. Ad.-B. Taffin, curé de Fresnes. Lille, Lefort, 1870; in-32 de 96 pages.

Église équestrale de Guebwiller. Extrait des œuvres inédites de Grandidier, publié par M. J. Liblin, directeur de la *Revue d'Alsace*. Guebwiller, Jung, 1870; in-8 de 16 pages.

Papier vergé.

Notice sur l'ancienne église municipale de Notre-Dame du Guéodet. Quimper, Kérangal, 1871 ; in-8 de 30 pages.

Antiquités gallo-romaines du Haut-Rhin. De la limite des deux Germanies cis-rhénanes. Le camp de Witterschwyler. Voies diverses, etc., par A. Cestre, conducteur des travaux du Rhin. Colmar, Decker, 1870; in-8 de 49 planches.

Rapport sur les sépultures gallo-romaines du Havre. Le Havre, Lepelletier, 1871 ; in-8 de 24 pages, avec 4 planches et figures dans le texte.

Publié par la Société havraise d'études diverses.

An Essay on the Druids, the Ancient Churches, and the round Towers of Ireland, by Rev. Richard Smiddy. London, Longmans, 1871 ; in-8 de 862 pages. Prix : 4 s.

Hôtel de ville de La Ferté-Bernard (Sarthe), par M. L. Charles. Caen, Le Blanc-Hardel, 1870; in-8 de 9 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental,* publié par M. de Caumont.

La Halle échevinale de la ville de Lille, 1235-1664. Notice historique, comptes et documents inédits concernant l'ancienne maison commune, par Jules Houdoy. Lille, Danel; Paris, Aubry, 1870; in-8 de 114 pages, avec 2 planches.

Notice historique et descriptive de l'abbaye de Longpont (en Soissonnais), par l'abbé Poquet, curé-doyen de Berry-au-Bac. Laon, Coquet et Stenger; Longpont (Aisne), au Château, 1870; in-8 de 94 pages.

Luxeuil. Antiquités et thermes, par Émile Delacroix, docteur en médecine. Luxeuil, Donnet, 1871 ; in-16 de 40 pages.

Notice sur l'église paroissiale et cathédrale de Saint-Martin à Marseille, par l'abbé Jules Louche, vicaire à Saint-Martin. Marseille, Boy et fils, 1871; in-8 de 44 pages.

Notice historique et descriptive de la cathédrale de Meaux, par Mgr Allou, evêque de Meaux. 2ᵉ édition, augmentée d'une Notice sur l'évêché et le séminaire. Meaux, Le Blondel, 1871; in-8 de 88 pages, avec 2 planches.

Mélanges archéologiques, ou Recueil de notes relatives à l'histoire de Metz, par Victor Jacob, bibliothécaire de la ville. Metz, Rousseau-Pallez, 1870; in-8 de 49 pages.

Notice sur quelques découvertes archéologiques récentes, présentée et lue à l'Académie impériale de Metz, en 1868, par M. l'abbé Ledain, prêtre. Metz, impr. de Blanc, 1870; in-8 de 34 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz,* 1868-69.

Le Château de Montfort-l'Amaury, par M. A. de Dion. Rambouillet, Raynal, 1870; in-8 de 12 pages, avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires et documents de la Société archéologique de Rambouillet,* t. I.

La Cathédrale de Moulins, ancienne collégiale, par L. Desrosiers, s. m., membre de la Société française d'archéologie. Moulins, Desrosiers, 1870; in-4 de 16 pages, avec 2 planches.

Découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard, pendant l'année 1869, par M. Eug. Germer-Durand, bibliothécaire de la ville de Nîmes. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1870; in-8 de 82 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1868-1869.

Les Arènes de la vieille Lutèce, par M. Ch. Read, chef du service des travaux historiques de la ville de Paris. Paris, Claye, 1870; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Revue générale d'architecture.*

Les fouilles des arènes de Paris, par Louis de Chalarieu. Paris, aux Arènes, 1870; in-8 de 15 pages. Prix : 1 fr.

Les Arènes de Paris, par Louis de Chalarieu. Paris, impr. de Walder, 1870; in-8 de 4 pages.

En vers.

Les Arènes de Paris. Paris, aux Arènes et à la Société de numismatique, 1870; in-8 de 32 pages. Prix : 1 fr.

Les Arènes romaines de la rue Monge, discussion sans mélange d'archéologie à propos d'une souscription nationale pour leur rachat, par Aimé d'Alizon, propriétaire tourangeau et archéologue sans diplôme. Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cⁱᵉ, 1870; in-8 de 15 pages.

Opinion de la province sur la question des arènes gallo-romaines de Paris. Paris, aux Arènes, 1870; in-8 de 24 pages.

Les Squelettes des Arènes de Paris, par un descendant du Gallo-Romain Faber, Charles

Lefebvre. Paris, Dentu, 1870; in-8 de 13 pages. Prix : 0,50 c.

Les Arènes de la rue Monge et les mortiers romains, par Stanislas Ferrand, architecte. Meaux et Paris, A. Morel, 1870; in-18 de 35 pages.

Les Ruines de Paris, Chronique du Paris brûlé. Description des monuments, palais, maisons incendiés, scènes de dévastation, état actuel des ruines, etc., par Timothée Trimm. Paris, librairie universelle, 1871; in-4 de 24 pages, avec un frontispice et 10 eaux-fortes. Prix : 2 fr.

Guide à travers les ruines. Paris et ses environs, par Ludovic Hans et J.-J. Blanc. Paris, Lemerre, 1871; in-18 de 120 pages, avec un plan. Prix : 2 fr.

Itinéraire des ruines de Paris. Notices historiques sur les monuments incendiés. Paris, Alcan-Lévy, 1871; in-16 de 54 pages.

Les Monuments de Paris après l'œuvre de la Commune. Paris, Laporte, 1871; in-12 de 108 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Catalogue raisonné des peintures, sculptures et objets d'art qui décoraient l'Hôtel de ville de Paris avant la destruction, par A. de Bullemont. Paris, A. Morel, 1871; in-8 de 60 pages, avec 2 eaux-fortes par A. Brunet-Debaines. Prix : 2 fr. 50.

Rome et ses environs. Description historique et artistique, par A.-J. Du Pays. Paris, Hachette, 1870; in-32 de LXXXVIII et 530 pages, avec un grand plan de Rome, 14 autres plans, 2 cartes et 49 gravures. Prix : 4 fr.

Collection Joanne. *Guides-Diamant.*

Notice sur l'église romane de Saint-André-de-Bagé (Ain), par Charles Martin, architecte du département. Bourg, Milliet-Bottier, 1870; in-8 de 25 pages.

L'Église de Saint-Denis et les tombes royales, par M. l'abbé Testory, chanoine de Saint-Denis. Paris, imp. Rochette, 1870; in-12 de 95 pages. Prix : 50 c.

L'Église de Saint-Victor et celle du bourg de Thizy, par G. Tholin, archiviste du département de Lot-et-Garonne. Lyon, Vingtrinier, 1870; in-8 de 8 pages, avec une planche.

Le Château de Sucinio, près Sarzeau (Morbihan), par Charles Bougouin. Nantes, Forest et Grimaud, 1870; in-8 de 24 pages.

Répertoire archéologique de la ville, des faubourgs et du territoire de Toul, par M. E. Olry, instituteur à Allain. Nancy, Lepage, 1870; in-8 de 94 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.

Répertoire archéologique de l'arrondissement de Toul, cantons de Domèvre, Toul-Nord et Thiaucourt, par M. E. Olry, instituteur à Allain. Nancy, Crépin-Leblond, 1871; in-8 de 111 pages.

Archæologie, ou Description de la tour Sainte-Magdeleine de la ville de Verneuil, au département de l'Eure, par Paul Duchêne. L'Aigle, Ginoux; La Julannière près de Crulai (Orne), l'auteur, 1870; in-8 de 31 pages.

Vultaconnum. Fouilles faites à Voultegon. Septembre 1869. Par M. le baron Louis des Dorides. Nantes, Forest et Grimaud, 1870 : in-8 de 7 pages, avec une planche.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*.

Les Monogrammes historiques d'après les monuments originaux, par Aglaüs Bouvenne, membre de la Société française d'archéologie. Paris, Académie des Bibliophiles, 1870; in-18 de XXI et 196 pages, avec de très-nombreux monogrammes dans le texte. Prix : 5 fr.

Titre rouge et noir. Tiré à 500 exemplaires sur papier vergé, 10 sur papier de Chine et 2 sur papier chamois.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, du 10 juillet 1870, un article de M. Ph. Burty.

De l'acquisition de la propriété des objets d'antiquité et des pièces auxquelles s'attache un intérêt scientifique. Rapport fait à l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse, sur un écrit de M. Gustave Azzurri, publié à Rome, par M. Victor Molinier, professeur à la Faculté de droit de Toulouse. Toulouse, Rouget frères et Delahaut, 1871; in-8 de 31 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale des sciences, etc., de Toulouse*, 7e série, t. III.

Voyez aussi la division ARCHITECTURE.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Étude historique et critique des portraits attribués à Cléomène III, roi de Lacédémone; restitution de ces portraits à Antigone II, Doson, roi de Macédoine, par Ferdinand Bompois, Paris, au bureau de la *Revue numismatique*, Rollin et Feuardent, 1870; in-8 de 84 pages.

Le monete delle antiche città di Sicilia, descritte ed illustrate da Salinas. Fascicolo II°. Palermo, tip. Lao, 1870; in-4 di Tavole II-IV. Prezzo : l. 5,00.

Description générale des monnaies antiques de l'Espagne, par Aloïss Heiss, lauréat de

l'Institut. Paris, Impr. nat., 1870; in-4 de II et 554 pages, avec 68 planches.

Histoire de la monnaie romaine, par Théodore Mommsen, traduite de l'allemand par le duc de Blacas et publiée par J. de Witte, membre de l'Institut. T. I et II. Paris, Franck, Rollin et Feuardent, 1870; 2 volumes in-8.

Catalogue des monnaies mérovingiennes de la Collection de la ville de Metz, par M. Victor Jacob, bibliothécaire. Metz, Rousseau-Pallez, 1870; in-8 de 18 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle*, année 1869.

Extrait du Traité de la composition des inscriptions monétaires, monogrammes, symboles et emblèmes. De l'œuvre de Pepin et Charlemagne touchant le temporel du Saint-Siége, par J.-M.-R. Lecoq-Kerneven. Rennes, Leroy fils, 1870; in-8 de 20 pages.

Notice sur un dépôt de monnaies carlovingiennes découvert en juin 1871 aux environs du Veuillin, commune d'Apremont, département du Cher, par Ferdinand Bompois. Paris. Franck, Rollin et Feuardent, 1871; in-8 de 65 pages, avec 4 planches.

Les Monnaies de Charles de Blois, par le vicomte Édouard de Kersabiec. Nantes, Forest et Grimaud, 1870; in-8 de 56 pages.

Extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée*.

Monnaie de Gorze sous Charles de Rémoncourt et circonstances politiques dans lesquelles elle a été frappée, par P. Charles Robert. Metz et Paris, Rollin et Feuardent, 1870; in-4 de 20 pages.

A Guide to the Study and Arrangement of English Coins, giving a Description of every Denomination of every issue in Gold, Silver and Copper, from the Conquest to the present Time, with all the latest Discoveries, by Henry William Henfrey. London, Longmans, Green and C°, 1870; post in-8 de 164 pages. Prix : 7 s. 6 d.

Handbook of English Coins : giving a concise Description of the various Denominations of Coin from the Norman Conquest to the present Reign, by Llewellynn Jewitt. London, Longmans, Green and C°, 1870; in-18 de 94 pages. Prix : 1 s. 6 d.

Monnaies du moyen âge (Gaule). Leçons de numismatique au président de la Commission des attributions numismatiques de la Société française, en réponse à son Compte rendu sur notre Traité de la composition et de la lecture de toutes les inscriptions monétaires, monogrammes, symboles et emblèmes, depuis l'époque mérovingienne jusqu'à l'apparition des armoiries, par J.-M.-R. Lecoq-Kerneven. Rennes, Verdier, 1870; in-8 de 44 pages.

Opere storico-numismatiche da Carlo Morbio, e descrizione illustrata delle sue raccolte. Bologna, G. Romagnoli, 1870; in-8 di XXIV e 572 pagine con due tavole litografiche. Prezzo : l. 12.

Edizione di trecenti esemplari numerati.

Une médaille et un livre vendômois, par M. Ch. Bouchet. Vendôme, Lemercier, 1870; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... du Vendômois*.

Le Méreau, ou Médaille des églises du désert. Notes historiques sur son origine et son emploi, par M. J. de Clervaux, de la Société des arts, etc., de Saintes. Saintes, Orliaguet, 1870; in-8 de 22 pages.

Remarques sur les monnaies françaises frappées depuis le Consulat jusqu'à nos jours, à propos des monnaies divisionnaires retirées de la circulation en vertu du décret du 17 juin 1868, par M. Laugier, conservateur du Cabinet des médailles de Marseille. Marseille, Cayer, 1870; in-8 de 11 pages.

Aperçu historique sur la gravure en médailles et en pierres fines et sur les arts qui s'y rattachent. Discours de réception lu à l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et Arts de Lyon, le 21 décembre 1869, par M. Guillaume Bonnet, statuaire. Lyon, impr. de Regard, 1870; in-8 de 20 pages.

Liste de sceaux relatifs à la Flandre maritime, par E. de Coussemaker. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1871; in-8 de 26 pages.

Extrait du *Bulletin du Comité flamand de France*, t. V.

Sigillographie du diocèse de Gap, par J. Roman, président de la section de sigillographie de la Société française de numismatique et d'archéologie. Grenoble, Maisonville et Jourdan; Paris, Rollin et Feuardent, 1870; in-4 de XIII et 204 pages, avec 27 planches.

Monuments de l'histoire des Hautes-Alpes.

IX. CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. — Tapisseries. Armes. — Costumes. — Livres, etc.

Les Arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par Paul Lacroix (Bibliophile Jacob), conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal. 3e édition. Paris, F. Didot, 1871; in-4 de IV et 552 pages, avec 19 planches chromolithographiques exécutées par F. Kellerhoven et 400 gravures sur bois.

La 1re et la 2e édition ont été annoncées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 573.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 24 avril 1869, un article de M. Auguste Dalligny, et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, p. 542-547, un article de M. Émile Galichon.

Mœurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par Paul Lacroix (Bibliophile Jacob), conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal. Paris, F. Didot, 1870; in-4 de IV et 603 pages, avec 15 planches chromolithographiques exécutées par F. Kellerhoven et 440 gravures sur bois.

Guide de l'amateur d'objets d'art et de curiosités, ou Collection des monogrammes des principaux sculpteurs en pierre, métal et bois, des ivoiriers, des émailleurs, des armuriers, des orfévres et des médailleurs du moyen âge et des époques de la renaissance et du rococo, par J.-G.-T. Graesse. Dresde; Paris, A. Franck, 1871; grand in-8. Prix : 4 fr.

Le Cabinet de M. Thiers, par M. Charles Blanc, membre de l'Institut, directeur des Beaux-Arts. Paris, V[ve] J. Renouard, 1871; in-8 de 78 pages, avec 5 gravures sur bois dans le texte.

Quelques exemplaires sur papier vergé. Avait déjà paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1[re] série, t. XII, p. 289-320.

Les Merveilles de la céramique, ou l'Art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, par A. Jacquemart, auteur de l'*Histoire de la porcelaine*. 2[e] partie : Occident. Antiquité, Moyen-Age et Renaissance. 2[e] édition. Paris, Hachette, 1870; in-18 de 335 pages, avec 221 vignettes sur bois, par J. Jacquemart. Prix : 2 fr.

Bibliothèque des Merveilles.

Marks and Monograms on Pottery and Porcelain, of the Renaissance and Modern Periods, by William Chaffers. 3[rd] Edition, revised and considerably augmented. London, 1870; Royal in-8 de 780 pages, avec 2,200 marques de potiers et illustrations. Prix : 28 s.

Recueil des faïences italiennes des XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles; texte par A. Darcel, attaché à la Conservation des Musées. Publié par A.-H. Delange, et dessinées par MM. C. Delange et C. Borneman. Paris, H. Delange, 1871; in-fol. de 10 feuilles et demie de texte, avec 100 planches lithographiées en couleur par Lemercier, etc. Prix : 400 fr.

Histoire des faïences de Rouen pour servir de guide aux recherches des collectionneurs. Amiens, Lenoël-Hérouard, 1871; in-4 de 39 pages, avec 60 planches mises en couleur à la main, par Ris-Paquot, artiste peintre.

Tiré à 500 exemplaires numérotés.

Fabrique de poteries artistiques à Fontenay, près de Rennes, au XVI[e] et au XVIII[e] siècle, par M. J. Aussant. Rennes, Catel, 1870; in-8 de 35 pages, avec 8 planches.

Notice historique sur l'art céramique et le Musée de Limoges, par M. Henri Ardant. Limoges, V[ve] Ducourtieux, 1870; in-8 de 33 pages.

Extrait de l'*Almanach limousin*, 1870.

La Céramique aux Expositions artistiques d'Isigny (juin 1869) et de Bayeux (septembre 1869). Lettre à M. de Liesville, président de la section de céramique de la Société française de numismatique et d'archéologie de Paris, par René de Brélisson. Falaise, Trolonge-Levavasseur, 1870; in-8 de 15 p.

Les Porcelaines de Sèvres de M[me] Du Barry, d'après les mémoires de la Manufacture royale. Notes et documents inédits sur les prix des porcelaines de Sèvres au XVIII[e] siècle, par le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1870; in-8 de 79 pages.

Tiré à petit nombre. Quelques exemplaires sur papier de Chine, papier Whatman, vélin et parchemin.

La Faïence, poëme de P. de Frasnay, suivi de *Vasa Faventina, carmen* (1735), avec une Introduction sur l'usage et le prix des faïences aux siècles derniers, par le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1870; in-8 de 59 pages. Prix : 2 fr.

Papier vergé, titre rouge et noir. Quelques exemplaires sur papier de Chine, sur papier Whatman, sur vélin et sur parchemin.

La Potiche bleue, par Lucien Double, avocat. Paris, impr. de Meyrueis, 1870; in-32 de 63 pages.

Histoire d'un four à verre de l'ancienne Normandie, par A. Millet, chef des fours et pâtes à la Manufacture nationale de porcelaines de Sèvres. Rouen, A. Le Brument; Paris, A. Aubry, 1871; in-8 de 47 pages.

Titre rouge et noir.

Le vitrail d'appartement. Conseils pour pratiquer la peinture sur verre, pour la comprendre et pour la juger, par Ch. Des Granges. Moulins, Desrosiers, 1871; in-18 de 84 pages, avec 7 planches.

Bibliothèque de l'Amateur.

Trésor de Hildesheim. Notice par M. A. Darcel. Désignation et prix des pièces d'orfévrerie composant la Collection et reproduites en fac-simile galvanique par MM. Christofle et C[ie]. Paris, impr. de Lainé, 1870; in-8 de 29 pages.

115 objets d'art religieux du Moyen-Age et de la Renaissance (décrits dans aucune autre publication de ce genre). Recueil des richesses archéologiques existant dans différentes églises, musées et collections de Belgique, Hollande, Angleterre et du nord de la France; reproduits par les procédés perfectionnés de la photographie, et don-

nant une description minutieuse et détaillée de reliquaires, ostensoirs, diptyques, statuettes, tableaux, couronnes, manuscrits, mobiliers d'église, etc., avec leur dimension, par W.-H.-J. Waele. Paris, Alf. Cerf, 1871; in-fol. de 60 feuillets de texte, avec 57 planches. Prix : 80 fr.

Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agone, décrit et dessiné par Édouard Aubert, de la Société des antiquaires, lauréat de l'Institut. 1re livraison. Paris, Vve A. Morel et Cie, 1870; in-fol. de 15 planches, avec texte. Prix : 20 fr.

On annonce trois livraisons.

Notice sur les saintes huiles et les vases qui servent à les contenir, par M. l'abbé Barraud, de l'Institut des provinces. Caen. Le Blanc-Hardel, 1871; in-8 de 57 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

De l'eau bénite et des vases destinés à la contenir, par M. l'abbé Barraud, de l'Institut des provinces. Caen, Le Blanc-Hardel, 1871; in-8 de 77 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

La Triptyque de Bourg, par Ch. Jarrin. Bourg, Gromier, 1870; in-8 de 22 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Courrier de l'Ain*, du 7 septembre 1869.

Quelques mots sur un triptyque du XVIe siècle conservé à Lille, par M. l'abbé C. Dehaisnes. Douai, Crépin, 1870; in-8 de 7 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de Douai*, 2e série, t. IX.

Étude sur les images ouvrantes et la Vierge en ivoire du Louvre, par Édouard Didron, directeur des *Annales archéologiques*. Paris, Didron, 1870: in-4 de 23 pages, avec 9 pl. Prix : 8 fr.

Une vente d'actrice sous Louis XVI. Mlle Laguerre, de l'Opéra, son inventaire, meubles précieux, porcelaines de Sèvres, cristal de roche, etc., avec une Introduction et des notes, par le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1870; in-8 de 55 pages, avec un portrait à l'eau-forte, par Gilbert. Prix: 5 fr.

Papier vergé, titre rouge et noir. Quelques exemplaires sur papier de Chine, sur papier Whatman, sur vélin et sur parchemin.

Histoire de l'ornement russe, du Xe au XVIe siècle, d'après les manuscrits. Musée d'art et d'industrie de Moscou. Paris, Vve A. Morel, 1870; in-fol. de 30 pages, avec 100 pl.

Diamants, montres et bijoux, par A. Cerfberr de Medelsheim. Paris, à la Société des livres utiles, 1870; grand-in-18 de 24 pages, avec figures.

Extrait des *Études industrielles à propos de l'Exposition universelle de 1867.*

Textile Fabrics : a descriptive Catalogue of the materials and tapestries, forming that section of the Museum, by the rev. Daniel Rock. Published for the Collection of Church Vestments, Dresses, Silk Stuffs, Needlework. Science and Art Department of the Committee of Council on Education. London, 1870; royal in-8, pp. 514, hald-bound. Prix : 31s. 6 d.

Les Tapisseries de haute lisse. Histoire de la fabrication lilloise du XIVe au XVIIIe siècle, et Documents inédits concernant l'histoire des tapisseries de Flandre, par Jules Houdoy, Lille, Danel; Paris, Aubry, 1871: in-4 de 159 pages. Prix : 7 fr. 50 c.

Titre rouge et noir. — Tiré à 210 exemplaires sur papier de Hellande, et à 10 exemplaires sur papier de couleur.

Les Armes et les Armures, par P. Lacombe. 2e édition. Paris, Hachette, 1870; in-18 de 306 pages, avec 60 vignettes, par H. Catenacci.

Bibliothèque des Merveilles.

Armes de toutes les puissances. Nouvelle édition, augmentée des Armes et Drapeaux de toutes les nations, avec texte héraldique. Paris, Girault, 1870; petit in-8 oblong de 24 pages, avec 13 planches. Prix : 40 fr.

Les arrêts somptuaires du Parlement de Toulouse, par M. E. Vaïsse-Cibiel. Toulouse, impr. de Rouget frères et Delahaut, 1870; in-8 de 19 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale des sciences de Toulouse*, 7e série, t. II.

Dessins pour la fabrication de la dentelle, par madame Lilla Hailstone. London, Barthès et Lowell, 1870; in-4 de 40 planches en photolithographie. Prix : 26 fr.

Notes d'un compilateur pour servir à l'histoire du point de France, par un bourgeois de Bellesme (Ph. de Chennevières). Amiens, Lenoël-Herouart, 1870; in-8 de 18 pages.

Histoire anecdotique des fêtes et jeux populaires au moyen âge, par Mlle Amory de Langerack. Lille et Paris, Lefort, 1870; grand in-8 de VIII et 334 pages.

L'Antiquaire, comédie en trois actes (1751), précédée d'une Étude sur les curieux au théâtre, par M. le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1870; in-18 de XLV et 125 pages.

Tiré à petit nombre. Quelques exemplaires sur Chine, Whatman, vélin et parchemin.

L'Amateur, comédie en vers, en un acte, par N.-T. Barthe, de l'Académie des belles-lettres de Marseille (1764), précédée d'un Avant-propos par le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1870; in-18 de VIII et 64 pages.

Tiré à petit nombre. Quelques exemplaires sur

papier de Chine, papier Whatman, vélin et parchemin.

Catalogue de livres d'art, de gravures, d'ornement, de dessins de maîtres et de figures décoratives, composant la bibliothèque de M. E. C***, architecte. Paris, Labitte, 1870; in-8 de 20 pages.

292 numéros.

X. — BIOGRAPHIES.

Le vite dei più eccellenti pittori, Scultori e architetti, di Giorgio Vasari, scelte et annotate. Vol. I. Torino, tipografia di San Francesco di Sales, 1870; in-32 de 291 pages.

Les Peintres célèbres, par F. Valentin. 13e édition. Tours, Mame, 1870; in-12 de 288 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

English Painters of the present Day. Essays by Beavington Atkinson, Sydney Colvin, P.-G. Hamerton, W. M. Rossetti and Tom Taylor. London, 1870; in-fol., with 12 photographs after original drawings. Prix: 21 s.

Portraits inédits d'artistes français...

Voir plus haut à la division Gravure.

A Dominican Artist : a Sketch of the Life of the Rev. Pere Besson, of the Order of Saint Dominic, by Author of « Tales of Kirbeck. » London, 1870; in-8 de 298 pages. Prix : 9 s.

Life and Letters of William Bewick (Artist), edited by Thomas Landseer. London, Longmans, 1871; 2 vol. in-8 de 604 pages. Prix : 24 s.

Le sculpteur danois Wilhelm Bissen, par Eugène Plon, membre étranger de l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague. Paris, Plon, 1870; in-18 de 144 pages, avec 4 dessins de F. Gaillard, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Prix : 3 fr.

Voir dans la *Chronique des arts* du 24 juillet 1870, un article de M. Ph. Burty.

Institut de France. Académie des beaux-arts. Notice sur la vie et les ouvrages d'Augustin Caristie, lue dans la séance du 14 mai 1870, par M. Baltard. Paris, F. Didot, 1870; in-4 de 28 pages.

Sauvons Courbet, par Émile Bergerat. Paris, Lemerre, 1871; in-12 de 9 pages. Prix : 0,50 c.

En vers.

Notice sur le comte Duchâtel, par le vicomte Henri Delaborde, son successeur à l'Académie des beaux-arts, lue dans la séance de cette Académie, le 4 juillet 1868. Paris, Claye, 1870; in-8 de 25 pages.

Institut de France. Académie des beaux-arts. Notice sur la vie et les ouvrages d'Augustin Dupré, graveur général des monnaies de la République lue dans la séance trimestrielle des cinq classes de l'Institut le 26 octobre 1870, par M. Charles Blanc. Paris, F. Didot frères, 1870; in-4 de 16 pages.

A Memoir of sir Charles Eastlake, by Lady Eastlake. Together with additional Contributions to the Literature of the fine Arts. London, 1869; in-8. Prix : 12 s.

Hippolyte Flandrin. Étude biographique et historique, par Maxime de Montrond. 2e édition. Lille et Paris, Lefort, 1870; in-12 de 144 pages, avec gravures.

Notice sur Claude Gelée, dit le Lorrain...

Voir plus haut, à la Gravure : Catalogue des estampes...

Adam Krafft et son École, par M. F. Wanderer, professeur à l'École des arts industriels. Texte français, anglais, allemand. Nuremberg, Schrag; Paris, Franck, 1870; in-fol. avec 60 planches dessinées sur bois par M. F. Wanderer.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 185-192, un article signé : E. M.

Notice sur M. de Langalerie, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, conservateur du Musée d'Orléans, etc., par M. Mauge du Bois des Entes, conseiller honoraire à la cour impériale d'Orléans. Orléans, Jacob, 1870; in-8 de 15 pages.

Extrait des *Bulletins de la Société archéologique de l'Orléanais.*

Eustache Lesueur, surnommé le Raphaël français, par J.-J.-E. Roy. Tours, Mame, 1871; in-12 de 143 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

A Memoir of Daniel Maclise, R. A., by W. Justin O'Driscoll, M. R. I. A., Barister-at-Law. London, 1870; post-8, pp. 280, with a Portrait and 9 Woodcuts of unpublished Sketches drawn by Maclise in letters to friends. Price : 7 s. 6 d.

La Jeunesse de Michel-Ange, coup d'œil sur ses principaux ouvrages, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1871; in-8 de 190 pages, avec gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Michel-Ange Buonarotti, par J.-E. Roy. 2e édition. Lille et Paris, Lefort, 1871 ; in-12 de 144 pages avec gravures.

Discours pour l'inauguration du tombeau d'Alexis Paccard, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, architecte du palais de Fontainebleau, professeur à l'École des Beaux-Arts, par Edmond Guillaume, architecte. Avril 1870. Paris, A. Lévy, 1870, in-8 de 16 pages.

Étude sur Raphaël, sa vie et ses œuvres, par

M. Lingeret de Cloiseau. Semur, Verdot Paris, 1870; in-8 de 55 pages.

Raphaël, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1871; in-8 de 192 pages avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Henri Regnault. 1843-1871, par Henri Baillière. Paris, Lemerre, 1871; in-18 de 29 pages, avec un [fac-simile de] dessin à la plume.

Henri Regnault, poésie par Eugène Manuel. Michel Lévy, 1871; in-18 de 12 pages.

Récité à la Comédie-Française, le 27 janvier 1871.

Life of Rembrandt...

Voyez ci-dessus, à la Peinture : *The Rembrandt Gallery.*

La jeunesse de Salvator Rosa, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame 1870; in-12 de 139 pages avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Autobiography of an octogenarian Architect, being a Record of his studies at home and abroad, during 65 years : comprising among other subjects the Cathedrals of England, France and Italy, the Temples of Rome, Greece and Sicily, with explanations of their several Styles and Plans from measurement; also incidents of Travel and Sketches of other Buildings and Works of Art from Notes made during pedestrials Tours. A. D. 1816-1819, and again A. D. 1857-1868; by G. L. Taylor, architect, etc. Joint-Author of a Work on the architectural Antiquities of Rome, Author of a Work on the Stones of Etruria and Marbles of Ancient Rome, and formerly civil Architect to the naval Department of Great Britain. London, 1870; 2 vol. in-4 avec 100 lithographies.

Notes historiques sur David Teniers et sa famille, par J. Vermoelen. Angers, et Paris, Dumoulin, 1871; in-8 de 19 pages.

Extrait de la *Revue historique nobiliaire*, 1870.

Biographies d'architectes. Les de Royers de La Valfenière, par Léon Charvet, architecte, professeur à l'École des Beaux-Arts de Lyon. Lyon, Glairon-Mondet, 1870; in-8 de 198 pages, avec 6 planches.

Horace Vernet, par Eugène de Mirecourt. 4e édition. Paris, librairie des Contemporains, 1870; in-32 de 63 pages. Prix : 50 c.

Histoire contemporaine.

Léonard de Vinci, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1870; in-8 de 190 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes :
Bouchardy (Joseph), graveur à la manière noire, n° du 12 juin 1870;
Brugger, sculpteur danois, 24 avril 1870;
Canonge (Jules), curieux, 8 mai 1870;
Dauvergne (Anatole), peintre, 1er mai 1870;
Eustache (Ch.-François), peintre-lithographe, 24 avril 1870;
Goncourt (Jules de), littérateur et graveur, 26 juin 1870;
Hoyen, critique d'art danois, 29 mai 1870;
Humbert (Jules-Eugène), peintre, 7 août 1870;
Langalerie (Front-Charles, Gérant de), directeur des Musées et président de la Société des Amis des arts d'Orléans, 24 avril 1870;
Langlois (Jean-Charles), colonel d'état-major, peintre, surtout de panoramas, 10 juillet 1870;
Monvoisin, jeune (P.-R.-J.), peintre-lithographe, 29 mai 1870;
Negelen (Joseph-Mathias), peintre suisse, 9 août 1870;
Pannier (Jacques-Étienne), pastelliste et graveur, 26 juin 1870;
Parmentier (Victor-Marie-Justin), architecte, 24 avril 1870;
Regnier aîné (Joseph-Ferdinand), peintre-céramiste, et
Regnier jeune (Jean-Hyacinthe), sculpteur-céramiste, 12 juin 1870;
Schelfout (André), paysagiste hollandais, 22 mai 1870;
Schnetz (Jean-Victor), peintre, 1er juillet 1870;
Simonau (A.-G.-F.), aquarelliste belge, 24 juillet 1870;
Steuben (Éléonore-Anne-Trotté, baronne de), veuve du peintre et son élève, 26 juin 1870;
Swebach (Bernard-Édouard), peintre-graveur, 23 avril 1870;
Tanière (Alexandre), architecte, 24 avril 1870;
Tenerani (Pierre), sculpteur italien, 26 juin 1870;
Thierriat (Augustin-Alexandre), peintre, 1er mai 1870;
Thorigny (Félix), dessinateur normand, 24 avril 1870.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Le Moniteur photographique...

Voir plus loin, à la division Périodiques.

Photographie au charbon. Recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positives formées de substances indélébiles. Procédé Johnson (report sur verre, report direct sur papier). Photomètres; par Léon Vidal, secrétaire de la Société photographique de Marseille. 2e partie. Marseille, Cayer; Paris, Vibien, 1870; in-16 de 63 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 576.

Les couleurs en photographie; Causeries, par M. Blanquart-Evrard, de la Société des Sciences et des Arts de Lille. Lille, Danel, 1871; in-8 de 16 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société.*

Catalogue de la neuvième Exposition de la Société française de photographie, comprenant les Œuvres des photographes français et étrangers. Palais de l'Industrie, Porte n° X. Pavillon Sud-Est, du 1er mai au 31

août 1870. 1re édition. Paris, 1870; in-8 de 32 pages. Prix : 50 c.

Photographs of Skin Disease, taken from Life by H. F. Damon. 24 Photographs with Descriptions. Boston and London, 1870; in-4 in portfolio with Clasps. Prix : 3 l.

La Scrittura di artisti italiani, da secolo XIV al XVII, riprodotta con la fotografia. Dispensa 4a. Firenze, Carlo Pini, 1870; in-4 de 25 photographies. Prix : 20 fr.

Chefs-d'œuvre de Frans Hals reproduits par la photographie. Haarlem, van Asperen van der Velde, 1870; in-fo de 9 photographies, Prix : 10 fl.; chaque planche, 1 fl. 25 cts.

La Poste par pigeons voyageurs, souvenir du siége de Paris, spécimen identique d'une des pellicules de dépêches portées à Paris par pigeons voyageurs, photographiées par Dagron, seul photographe du gouvernement pour toutes les dépêches officielles et privées sur pellicules. Notice sur le voyage du ballon *le Niepce*, emportant M. Dagron et ses collaborateurs, et détails sur la mission qu'ils avaient à remplir. Paris, Labure, 1871; in-12 de 24 pages.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

La Correspondance illustrée. Arts, Lettres, Industrie d'art, Revue politique. Directeur : Ernest Chesneau. Numéro spécimen. Juillet 1870. Paris, 6 rue de l'Oratoire-du-Louvre, 1870; in-4 de 16 pages à 2 colonnes.

Paraît le samedi. Un an, 26 fr.; 6 mois, 13 fr. 50; 3 mois, 7 fr.; un numéro 0,50 c.

L'Écho des Beaux-Arts. 1re année. No I, 1er mai 1870. Paris, rue Drouot 13, 1870; grand in-4 de 4 pages.

Hebdomadaire. Prix : Paris, un an, 20 fr.; 6 mois, 10 fr. — Départements : un an, 24 fr.; 6 mois, 12 fr. Un numéro, 30 c.

L'écrin. Moniteur de la Bijouterie, de la Joaillerie, de l'Orfévrerie et des arts travaillant les pierres et les métaux précieux. VIIe année, No I, 15 avril 1870. Paris, rue Paul-Lelong, 11, 1870; in-4 de 4 pages à 2 colonnes.

Paraît du 1er au 15 et du 15 au 20 de chaque mois, avec des dessins artistiques et inédits au trait, illustrés et coloriés par des artistes spéciaux. Un an, 35 fr.; étranger, 40 fr.

Journal des arts industriels, Bijouterie, Horlogerie, Orfévrerie, Joaillerie, Bronzes, Travail des Métaux, Bulletins des Chambres syndicales, etc. Enseignement technique, Notions d'utilité générale, etc. Ire année. No I, 15 mars 1870. Paris, rue Saint-Honoré 154, 1870; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît le 15 de chaque mois. Un an, 8 fr.

Le Moniteur photographique, Revue internationale et universelle des progrès de la photographie, rédigée par M. Ernest Lacan, avec le concours de MM. le Dr Liesegang, le Dr Phipson, le Dr Van Monckoven, Warton-Simpson, etc.; illustrée de spécimens de procédés nouveaux. Paris, Eugène Lacroix.

Bi-mensuel. Paris : un an, 16 fr.; 6 mois, 9 fr. — Départements : 18 et 10 francs.

Revue décorative, publiée sous la direction d'Édouard Lièvre, auteur de la *Collection Sauvageot*, etc. Œuvres anciennes et modernes. Ire année. 1re livraison. Paris, rue Bonaparte 18, 1870; in-4 de 6 planches.

Paraît tous les mois par livraisons de 6 planches. Prix : l'année en cours de publication 12 fr.; l'année parue, 15 francs.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE 1870; OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1871

DOUZIÈME-TREIZIÈME ANNÉE. — TOME QUATRIÈME.
DEUXIÈME PÉRIODE

TEXTE

1er JUILLET 1870. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE 1871. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET 1870. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE 1871. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME QUATRIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [911]

